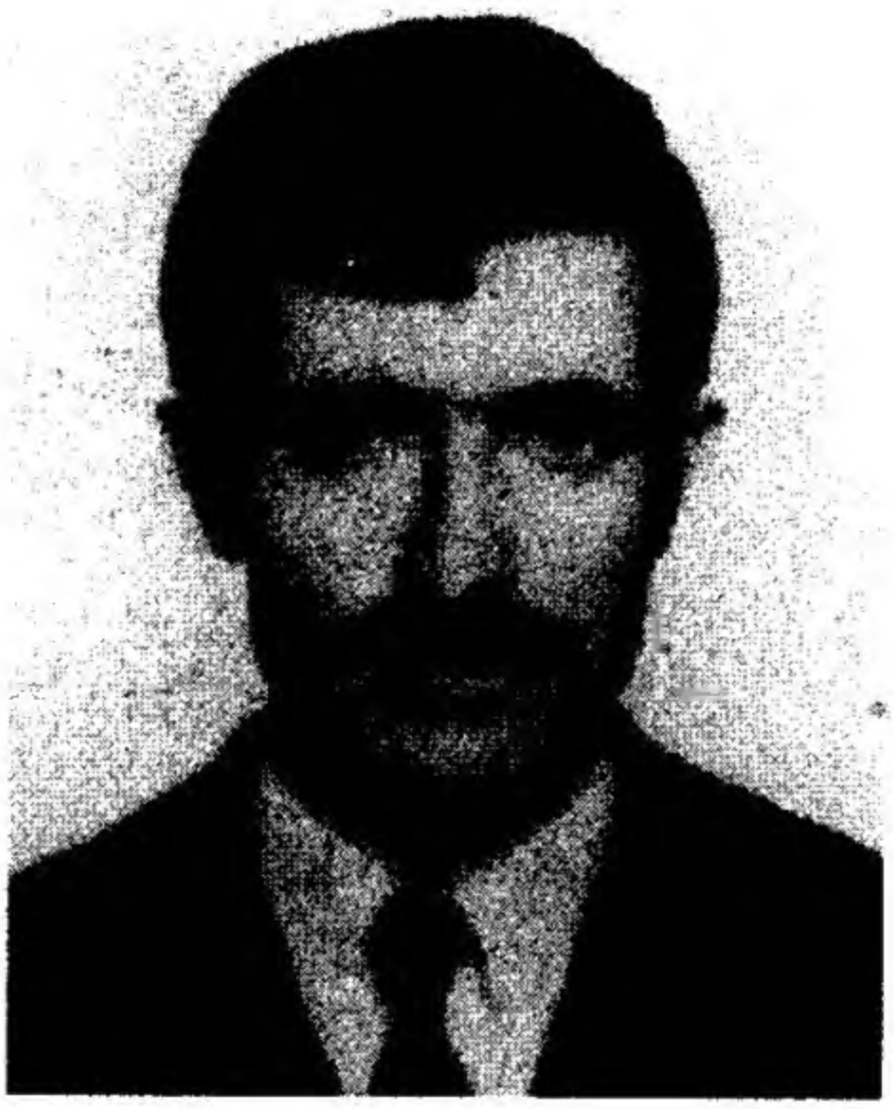
Doç. Dr. Orhan Yavuz Dizisi - 3

Gül olan toprak

B. Sadık Albayrak

TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM YAYINLARI

Burjuva Edebiyatı Üzerine İncelemeler



Doç. Dr.
ORHAN YAVUZ

1942 yılında Kars'ın Sarıkamış ilçesine bağlı Yeniköy'de doğdu. İlköğrenimini de burada tamamladı. Cılavuz İlköğretmen Okulu'nu (1960), Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi Kimya Bölümü'nü bitirdi (1965).

Bir süre Erzurum Atatürk Erkek Lisesi'nde kimya öğretmenliği yapan Yavuz asistan olarak girdiği Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi'nde 1969 yılına dek görev aldı. Doktora çalışmaları için iki yıl ABD'nde bulundu.

Dönüşünde Erzurum Atatürk Üniversitesi Fen Fakültesi'nde görev aldı. 1974'te doçent oldu.

15 Haziran 1977 tarihinde fakülteye giderken iki kişinin bıçaklı saldırısına uğrayan Yavuz hastaneye kaldırılarak ameliyata alınmasına rağmen kurtarılamadı. Evli ve iki çocuk babasıydı.

TOPLUMSAL
DÖNÜŞÜM
YAYINLARI

Toplumsal Dönüşüm Yayınları: 49
Doç. Dr. Orhan Yavuz Dizisi: 3

ALBAYRAK, B.Sadık
Gül Olan Toprak. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1997.
219s.; 19,5 cm.
ISBN 975-7244-79-01

I.Kitap Adı

İstanbul Kütüphanecilik Kitapçılık

Kapaktaki Fotoğraflar:Christopher Caudwell, Nâzım Hikmet, Asım Bezirci
Dizgi: İKK ([212] 245 41 21)
Baskı: Zafer Matbaası ([212] 512 16 88)
Cilt: Özdemir Mücellit

Toplam 1.500 adet basılmış olup,
150 adedi numaralandırılarak satış dışı tutulmuştur.

ISBN 975-7241-79-01

Genel Dağıtım
KARDAK Uluslararası Basın Yayın Dağıtım
Narlıbahçe Sk. No: 6/3 Cağaloğlu / İstanbul
tel: 0(212) 527 98 25

Toplumsal Dönüşüm Yayınları
KARDAK Uluslararası Basın Yayın Dağıtım'ın bir kuruluşudur.

GÜL OLAN TOPRAK

Burjuva Edebiyatı Üzerine İncelemeler

B. Sadık Albayrak

TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM YAYINLARI

Hayatı boyunca toprağı
güle, buğdaya dönüştüren annemle babama
ve
maddeyi hayata dönüştüren emekçilerin
edebiyatını yapanlara...

Önsöz 9-12

Nâzım Hikmet'in Asimilasyonu 13-60
Nâzım Hikmet'i Beğen Fakat Anlama 15
Putlara Karşı Nâzım Hikmet 47
Nâzım Hikmet'in Asimilasyonu'na Birinci Ek:
Nâzım Hikmet'in Şiirlerine Adam Sansürü 51
Nâzım Hikmet'in Asimilasyonu'na İkinci Ek:
Nâzım Hikmet Sansürcüsüne Methiye 58

Şiirde Yenilik Diye Sunulan Gerilik 61-118
Kategorize Ediyoruz: Geçersizdir 63
Tekelci Şiirin Karanlığı: Mehmet H. Doğan 68
Tekellerin Gecesinde Üçüncü Geri 78
Üçüncü Geri Eleştirisine Devam 90
Şiir Düşüncesinde İmge ve Rüya Şiiri 98
Şiir Tartışmasına Ekler 110

Edebiyatlaşan Cinayetler 119-173
Kundak Bezinin Çeşidiyle 121
Cinayet Olan Edebiyat 137
Tekerleme Edebiyatı 150
Bir Umut-Öfke 163
İnsansız Edebiyatın Hizmetlileri 169

Tekellerin Edebiyatının Bilinci ya da Eleştirisiz Eleştiri 175-219
Tekerleme Edebiyatının Bilinci 177
Eleştiriye Ölüm İlanı 186
Eksensiz Eleştiri 203
Tekellere Methiye Sanatı 209

ÖNSÖZ

Bu kitabın yayın hazırlıkları sürerken, bu kitapta "tekerleme edebiyatı" olarak nitelenen romana, ülke tarihinin en yüksek meblağlı edebiyat ödülü verildi. Bu kitapta eleştirilen ve ödül'ün edebiyattaki işlevini sorgulayan bir incelemeye konu olan "Mobil'in roman ihalesi"ndeki çözümlemeye çok uygun düşüyor. Ülke tarihinin en yüksek meblağlı edebiyat ödülü, bir basın yayın tekelinin potronu adına veriliyor. Verenlerle alanların niteliği birbirine çok benziyor. Tekellerin tekerleme edebiyatçısı, bu ödülü almaya koşarken, en yüksek meblağlı ödülden edebiyat adına sevinç çıkarabiliyor: Genç kuşaklar, böylesine yüksek meblağlı ödül getiren edebiyata daha çok ilgi duyacaklarmış.

Anlaşılan, edebiyatın tekeller düzenindeki temel sorunu, "yüksek meblağlı kazanç" sorunu olarak, bir kez daha ortaya konmuş oluyor. Estetik sorunlar ve gereksinimlerin yerini, pazardaki eserin değişim değeri alıyor. Bu kitaptaki eleştirilerde edebiyat eserine, bugünün dünyasında yüklenen bu olumsuz pazar malı niteliğinin yolaçtığı tahribatla birlikte, yazar, edebiyat eseri, okuyucu üçlüsünün bütünlüğü gözardı edilmeden yaklaşıldı.

Bu üçlü içinde bazan biri ötekinin önüne geçerken, bir başka incelemede bir başkası ön plana alındı. Kitabın bütününde bu üçlü bütünlüğün daha iyi anlaşılacağını umuyorum.

* * *

Kitaptaki incelemelerin hepsi daha önce dergilerde yayımlandı. Bir araya getirildiğinde, bazı tekrarlarla birlikte, egemen edebiyatın temel bazı niteliklerini sergileyen ve olumsuzluklarına karşı tepki gösteren bütünlüklü bir resim çıkıyor. Yazıları birbirlerine bağlayan anıştırmalar var. Bir başkasının kaldığı yerden öteki devam ediyor. Bu özelliğin bu derlemenin oluşturulmasında yönlendirici bir etken oldu-

ğunu ve kitabı bütünlüklü kıldığını belirtmeliyim.

Bu özelliğin kaynağında ise iki sanat dergisi ve bu bütünlüğü belirleyen bir estetik mücadele var.

* * *

İnsancıl ile Sermaye Kültüründen Kopuş. Yazıların büyük bölümü bu iki dergide yayımlandı. Bu iki dergi yazarlığımda belirleyici oldu. Birincisi, yazmaktan abone bulmaya, mücellitte paketlemeden bayilere dağıtmaya, her işine koştuğum bir dergi oldu. Sahipliği ve yazışleri müdürlüğünü üstlendiğim ikincisi ise, bunların yamında, kağıt ve matbaa parası bulabilmek için geceleri ek işler yaptığım zorlu bir mücadele oldu ve çok kısa sürdü.

Kısacası, bu yazılar, topyekün bir mücadele içinde yazıldı, basıldı ve dağıtıldı. Yazılarda bunun katkıları ve izleri var.

Bu iki dergi, bana, yazmanın, kalemle sürdürülen mücadelenin büyük sevinçlerini yaşattı. Acılarını da...

Yazılardan da görülüyor, bu mücadelenin ekseninde ortaklık var. Egemen sınıfın estetiğine ve ideolojisine karşı, eşitlik, özgürlük, ortaklık temelinde örgütlenmiş bir toplumun insanının estetiği ve ideolojisinin aranış çabaları...

* * *

Bu eleştiriler, dünyanın çoraklaştırıldığı bir dönemde. Türkiye'nin çölleşmeye dört elle koştuğu bir zamanda yazıldı. Bu kitapla yeniden okunduğunda, burda karşı durulan birçok saldırının başarıya ulaştığı görülebiliyor: Ne yazık, Nâzım Hikmet'in asimilasyonu'nun tamamlandığından sözedebiliriz artık. Edebiyatta tekerlemeye tekellerin en yüksek meblağlı ödülü verilirken, bir romanın bu ödülü "haketmek" için neden dört yıl beklediğini kimse soru konusu yapmıyor. Sanatçıların reklamcı, en çok satış yaptıran reklamcıların en gözde sanatçı oldukları bir toplumda yaşıyoruz. Belleksiz ve eksensiz insanların, ülkenin yakın dönemini kana bulayanlara alkış tuttuğu bir karanlıkta...

Bu çölden, tekellerin uzun gecesinden çıkış özlemlerinin zayıf da olsa ışıkları yanıp sönüyor. Gül olan toprak, gerçekçi edebiyat, kendini yeşertecek toprakları ve insanları arıyor.

* * *

Tekellerin düzeninde eleştiri kimin içindir? Tekellerin egemen

olduğu sistemin temel niteliklerinden biri, çelişkilerin uyutulmasıdır. Çelişkiler var ve giderek daha da derinleşiyorlar, ancak, tekellerin inanılmaz ölçüde büyüyen ideolojik etkinlikleri, bu çelişkileri kavrayacak insanları körleştiriyor. Emekçi kitleler, sistemin ürettiği işsizlik, yoksulluk, bilgisizlik, çevre kirliliği, açlık sorunları altında yaşarken; bu sorunların kaynağındaki sömürü ilişkilerini görmekten ve dönüştürmek için eyleme girmekten aciz bırakan tekelci ideolojinin edilginleştirici kuşatmasına sokulmuşlardır. Eleştiri bu kuşatmayı yarmak için gerekiyor.

Edebiyat eleştirisi, tekellerin edebiyattaki kuşatmasında uyuşturduğu okur için yazılıyor. Tekellerin yazarının bu eleştiriden alabileceği pek bir şeyin olduğunu sanmıyorum. Bu kitaptaki eleştirilerin karşılaştığı suskunluk da bunu gösteriyor.

Bu kitaptaki eleştirilerden birkaçı yazılı tepki aldı. Memet Fuat, "Nâzım Hikmet'i yoksullaştırmayı düşünmediğini ileri sürdü. Tekelci Şiirin Karanlığı ise, Yeni Biçem dergisince yanıtlandı. Kategorize Ediyoruz: Geçersizdir saptaması, Adnan Özer'in, başta burjuva ideologların gözde kavramı "vandallık" olmak üzere, bütün hakaret repertuarını bana yönelten tepkisine neden oldu.

* * *

Eleştirinin tartışmaya dönüşmemesi ve suskunlukla karşılanması tekelli sistemin niteliğinden çıkıyor. Tekel, rekabetin ortadan kaldırılması anlamına geliyor. Tartışma, geliştirici bir rekabet demek oluyor. Bugünün egemen edebiyatı gücünü eleştirinin ortaya çıkardığı estetik niteliklerinden değil, alternatifine hayat alanı bırakmayan tekelci kültür örgütlenmesinden alıyor. Bu nedenle eleştiri, tekerleme edebiyatçıları için, kaba mizah dergilerinin deyimiyle "hariçten gazel okuma", gereksiz bir iş olarak görülüyor.

Onların dünyasında eleştiri, pazarlama gücü kazandıran reklamdır Reklam sloganları türünden abartmalardan ibaret söz dizileridir. Başka bir dünyanın ve toplumun ufkundan yapılan eleştiriye gözleri kapalıdır. Ancak mağaranın, tekeller düzeninin gecesinin izin verdiklerini görür gözleri.

* * *

Eleştiri, eşitlikçi, özgür ve ortak bir toplumun kavgasını verecek insan için gerekiyor. Burdaki eleştirilerin kişiler ve edebiyat olgu-

larından öte, belirli eğilimlerin ortaya konması, anlaşılması için ipucu olmasını diliyorum. Çünkü, önemli olan eleştirel bilinci oluşturan yöntemin kavranmasıdır. Gerçekliğe eleştirel bakabilmenin kavramsal araçlarının edinilmesidir. Tek tek romanların, şiirlerin, denemelerin eleştirisinden, tekellerin edebiyatının niteliklerinin ve temel eğilimlerinin çıkarılmasını sağlamaya çalıştım.

* * *

Kitabı düzenlerken, geleceğin toplumunu da içermeyi başaran Nâzım Hikmet'in bugünün dünyasındaki yorumlanışını, tekellerin ideologları eliyle burjuva kültürü içinde eritilmek istenmesini sorgulayan incelemeyi başa aldım. Şiirin uyanık görülen rüyaya indirildiği koşullarda, ikinci bölümü, bu rüyanın ortaya çıktığı ilişkileri ve varlık koşullarını inceleyen eleştirilere ayırdım. Üçüncü bölümde bir araya getirdiğim kitap eleştirileri, değiştirici iradesinin bilincine varan ve eyleme geçen bireyin sanatı romanın bugün düşürüldüğü durumu irdeliyor. Son bölüm ise, bu edebiyata reklam yazmakla yükümlü eksensiz eleştiriyi inceleyen yazılardan oluşuyor.

Bazı incelemelerin içine, değişik zamanlarda, imzasız veya ortak imzayla yazılmış, konuyla ilgili yazıları metin içi ek olarak aldım. Kitabı zenginleştirmesini umuyorum.

* * *

Gül olan toprak, Christopher Caudwell'in anlatımı. Doğanın diyalektik bir gelişmeyle aynı maddelerden yeni bir nitelik yaratmasını anlatıyor.

Toprak gül oluyor. Toprak ağaç oluyor. İnsan ağaçtan kağıt yapıyor. Yazar dilden eser yaratıyor. Dizgici harflerden yazı oluşturuyor. Ressam boyalardan kitap kapağı yaratıyor. Matbaa işçisi bütün bunlardan kitap yapıyor.

Nitelikler bir araya getiriliyor ve yeni nitelikler ortaya çıkıyor.

Toprak gül oluyor. Toprak ve insan kitap oluyor.

Peki bu topraklarda nasıl kitap oluyor? Kime hizmet ediyor? Bu topraklarda edebiyatın estetiği ve ideolojisini incelemeye çalışıyorum.

Bu eleştirilerin, gül olan toprağı, gerçekçi edebiyatı yaratacak insan için küçük bir katkı olmasını diliyorum.

B.S. Albayrak

Nisan 1997, Cağaloğlu

Nâzım Hikmet'in Asimilasyonu

Nâzım Hikmet'i Beğen Fakat Anlama

Ne binecek sırma palanlı bir atım,
ne bilmem nerden geliratım,
ne mülküm ne malım var.
Sade bir çanak balım var.
Rengi ateşten al
bir çanak bal!
Balım herşeyim benim..
Ben
mülkümü ve malımı
yani bir çanak balımı
koruyorum haşarattan.
Bekle kardeşim bekle.
Çanağımda
balım olsun,
gelir arısı
Bağdattan...

Nâzım Hikmet

Bu yazı, bah haşarattan koruma yazısıdır. Daha doğrusu rengi ateşten al bala arı olma yazısıdır.

Şiirini bala benzetiyor Nâzım Hikmet. Son derece yalın bir benzetme. Şiir, bu balın karşılaşacağı tehlikeye dikkat çekiyor. Nâzım Hikmet, şiirini "haşaratlara" karşı korumakta kararlı. "Haşarat" benzetmesi, Nâzım Hikmet şiirinin karşılaşacağı tehlikeleri ne ölçüde kavrayan bir benzetme? Doğadan yola çıkılarak yapılan bu benzetmenin Nâzım Hikmet şiirinin şimdilerde karşılaştığı durumu açıklamakta hafif kaldığını düşünüyorum.

Toplumsal ilişkilerin yarattığı "haşaratların" doğanın haşaratlarından on kat daha etkin ve itici olduğunu göstermek istiyorum. Toplumsal artı değere elkoyucu sınıfın her alanda yarattığı "haşaratlar", doğanın içgüdüler temelinde hareket eden haşaratlarını bayağılıkta kat kat aşıyor. Çünkü burada, güzel ve gelişmiş olabilmenin olanaklarını içeren insanın, bütün bunlara sırt çevirerek gerile-

mesi sözkonusu. İleriye gitmiş insanın, eski ilkel niteliklerine geri götürülmesi var. İnsanı gerileten bir ilişkiler ağı ve bu ağda yerini alan geriletici insanlar var. En başta sistemin ideologları...

Nâzım Hikmet, yukardaki şiiri, dönemin burjuva estetikçilerine bir cevap olarak yazdı. Nâzım Hikmet'in eserleri arasında estetik ilkeleri irdeleyenler önemlidir. Jakond ile Si Ya U, sanatın toplumsal etkinliği üzerine nefis bir derstir. Cevap şiirleri, sanatçının, düşünen insanın, elkoyucu sınıfın yanında saf tutmasını keskin bir biçimde eleştirir. Bu şiirlerde sömürü yanında saf tutan insanın çirkinleşmesi olağanüstü bir biçimde etkileyici çizilir.

Yine de "haşarat-bal" ilişkisinde Nâzım Hikmet şiirinin bugün karşılaştığı tehlikelerin biçimini kavrayan bir yan var. Haşarat-bal ilişkisi bir elkoyma ilişkisidir. Bir başkasının üretimine, emeğine elkoyma ilişkisi, bugünkü toplumun temel ilişkisidir. Emekçi insanların ürettiği bütün artı ürüne el koyan burjuvazi, elkoyuculuğunu sanatçının manevi yaratımına kadar götürmüştür bugün. Nâzım Hikmet şiiri de, bu süreçte burjuvazinin el koymak istediği büyük yaratımların başında geliyor.

Devrimin bilgi anlayışı

İhtilal-i Kebir, Büyük Devrim'in fırtınası içinde, 1893'te, giyotinden kaçarken saklandığı sevgilisinin evinde Condercet, İnsan Zekasının İlerlemeleri Üzerinde Tarihi Bir Tablo Taslağı'nı yazıyor. "Her şey bize gösteriyor ki, insan zekasının büyük devrimlerinden birinin zamanına ulaşmış bulunuyoruz. Daha önce gelen, hazırlanan devrimlerin tablosundan başka, bu devirden neler beklememiz gerektiği üzerine bizi daha iyi kim aydınlatabilir, bu kımıldanışların ortasında bize yol gösterecek daha güvenilir kılavuzu kim verebilir?"[1] sorusuyla başlıyor eserine Condercet. Devrim'in yarattığı güven ve iyimserlik o denli güçlü, Devrim'den gizlenmek zorunda kaldığı, bireysel açıdan büyük bir tehlikede olduğu koşullarda bunları yazabiliyor. Zaten kısa bir süre sonra, evinde kaldığı sevgilisini tehlikeye atmamak için gizlendiği yerden çıkacak, yakalanacak, götürüldüğü

---

[1] Condercet, İnsan Zekasının İlerlemeleri Üzerinde Tarihi Bir Tablo Taslağı. s. 15 çev. Oğuz Peltek, İstanbul, 1990.

hapishanede intihar edecektir.

Arkadaşlarının nitelemesiyle "karlarla örtülü volkan" Condercet'nin, insanın tarihi gelişmesinden ve geleceğin güzel olacağından duyduğu güven Devrim'den kaynaklanıyor. Devrim maddi gelişimiyle insanın önündeki engelleri yıktığı ölçüde, belki ondan daha çok manevi engelleri yıkıyor. Devrimler, insanın gelişmesinin her alanda sıçrama noktaları.

Condercet, geleceğin güzelleştirilmesinin yolunun devrimden geçtiğini gösteriyor. Devrimin geliştirilmesi için tarihin incelenmesi, ilerlemenin dinamiklerinin kavranması gerekiyor. Tarihi, materyalist açıdan incelemenin önemli bir örneğini yaratıyor. Bu noktanın altının çizilmesi gerekiyor, devrimin bilgi anlayışının temelinde, toplumun ve tarihin bilinebileceği, bu bilgiden kalkılarak toplumun örgütlenebileceği bilinci var.

Server Tanilli, Condercet'nin bunu yaptığını vurguluyor. "(Condercet-b.s.a.), her türlü metafiziğe düşman, elinde bir yöntemi olan ve bir görev yüklenmiş, yalnız gördüklerine dayanan tarihsel bir akılcılığın temellerini atar. Bir yandan olayların araştırılmasını, onların somut oluşumlarının çözümlenmesinin, ilkelerin kurgusal araştırılmasının ve sistemleştirilmesinin yerine geçirmek gerekmektedir; öte yandan da bu yolla elde edilmiş bilgiler, insanoğlunun ilerlemesini hızlandırmak için seferber edilmelidir. Bir eyleme yol gösterip ışık tutmayan her bilim, bilim olma saygınlığından yitirir."[2] Burjuvazi, devrimini yaparken dünyaya böyle bakıyordu. Devrim, Aydınlanmanın materyalist birikimi üzerinde doğdu. Bu birikim, devrimle, doğa incelemesinden, bilimden sanata, dine, dile her alanda somutlanışını aradı.

İnsan doğasından, bu doğanın değişmezliğinden sözedenleri şaşırtacak bir noktaya götürüyor Devrim Condercet'yi. Devrim'in, "eşitlik" ilkesinin gelecekte, eğitimin sürekliliğiyle, insanların zihinsel yetilerine kadar götürülebileceğini yazıyor. "Bu ümitler zekâ ve ahlâk yetilerine kadar götürülebilir mi? Organlaşmanın iyi ve kötü taraflarını bize aktaran, kendilerinden hem şekil bakımından ayırdedici çizgiler, hem de birtakım fizik duygulanımlara yarıyan

---

[2] Server Tanilli, Fransız Devrimi'nden Portreler, s.180, İstanbul, 1989.

kabiliyetler aldığımız ana babalarımız, beden yapılarında zekanın, kafa kuvvetinin, ruh canlılığının, yahut ahlak duyarlılığının bağlı olduğu kısmı da bize aktarmış olamazlar mı? Eğitimin bu nitelikleri geliştirerek, aynı yapı üzerinde tesir etmesi, bu yapıyı değiştirmesi, mükemmelleştirmesi akla gelmez mi? İnsan yetilerini karşılaştırma, çözümleme, bundan başka birtakım olgular, bugüne bugün ümitlerimizin sınırlarını aşan bu tahminlerin doğruluğunu ispat edeceğe benziyor."[3] Değiştirme özlemi öylesine belirleyici ki, bu konuda bilmediği alanlarda, değiştirici kurgular yaratıyor. Ümitlerini mümkün olduğunca genişletmeye çalışıyor.

Fransız Devrimi'nin bu materyalist bilgi anlayışı, biliniyor. Ancak tarihi açıdan bakıldığında, bugünden bakıldığında önemi bir kat daha artıyor. Çünkü Devrim'den sonra, iktidara gelen sınıfın felsefesi, bu bilgi anlayışının değiştirilmesi üzerine kuruluyor. Bugün dörtbir yanda duyulan "postmodernizm" çığlıkları bu noktada odaklanıyor. Bilebilmenin yadsınmasında. Tarihi ilerlemenin ve böylelikle insanın toplumu dönüştürebilmesinin imkansızlaştırılmasında. Devrim döneminde devrimci iyimserlikle yüklü burjuvazi egemenliğinin tekelci döneminde, alabildiğine kötümser, perspektifsiz, durdurucu bir felsefeyi egemen kılmaya çalışıyor.

Bu çerçevede Nâzım Hikmet'in yeri nerede? Burjuva devrimi materyalist bir bilgi anlayışıyla toplumu dönüştürdü, ancak, Condercet'nin de yazdığı ideallerden hiçbirini gerçekleştirmedi. Burjuva ilişkilerinin yarattığı sonuç, eşitlik ve ilerleme şöyle dursun, bugün somutlanan eşitsiz ilişkileri ve geriletilmiş insanı üretti. Bu, bir başka devrimin gerekliliği oldu. Nâzım Hikmet de, Condercet gibi, ondan daha çok bir devrim çocuğudur. Üstelik toplumsal derinliği daha büyük bir devrimin. Egemen sınıfları ortadan kaldıran Ekim Devrimi'nin.

Bu Devrim'in bilgi anlayışı da materyalistti, ama diyalektikle geliştirilmiş bir materyalizm... Bu devrimin insan kavrayışı, tarihi ve toplumu çözümleyişi de daha derinlemesine, daha köklü oldu.

Hiçbir sözünü, "eşitlik", "özgürlük", "kardeşlik", gerçekleştirmeyen burjuvazi kendi devrimine ihanet etti. Bilinemezci ve idealist

---

[3] Condercet, age, s. 104.

bilgi anlayışlarıyla gelecek devrimlerin önünü kesmeye çalıştı. Bu sonuç tarihi bir zorunluluk, ancak burada idealist felsefenin etkinliğini belirleyen trajik bir nokta var. Feodaliteye karşı her alanda kendi değerlerini çıkaran burjuvazi, iktidara yürürken her şeyden önce feodalitenin idealist felsefesini yıkmakla uğraştı. Bugün ise, kapitalist toplumun getirdiği sonuçtan rahatsızlık duyanlar, bir alternatif diye, bu bilinemezci, idealist burjuva felsefesine yakalanabiliyorlar. Farkında olmadan, alternatif diye burjuva bilgi anlayışlarına yakalanma tehlikesi büyüdü. Bu, dünyanın "evrensel" düzlemde, bir burjuva evrenselliğine ulaşmasıyla sıkı sıkıya bağlı.

Ekim Devrimi de, yenildi. Onun yenilgisini bir ihanetten çok, burjuvazinin yıkıcı savaşında aramak gerekiyor. Bu, kapitalist ilişkilerin, kapitalist kültürün, kapitalist değerlerin dünya ölçeğinde egemenliğini, evrenselleşmesini getirdi. Bu evrenselleşme, devrimine ihanet eden burjuvazinin, sonu olacak devrimi önleme etkinliğini güçlendirdi.

Burjuva Devrimi'yle Ekim Devrimi'nin bilgi anlayışları materyalizmde birleşmekle birlikte, ikincisinin geliştirilmiş, diyalektik ve tarihi bir materyalizm olması önemlidir. Bu, aynı zamanda, her iki devrimin iki değişik insan anlayışının olmasıdır. Her iki devrim de, kendi insan anlayışları temelinde, devrimin çelişkileri çözücü iradesini hayata uyguladı. Burjuva devriminin insan anlayışı, insanı toplumla bütünlüklü bir ilişki içinde kavrayamayışında, mülkiyetçi bir sınıfın devrimi oluşuyla özel mülkiyetten kopamamış bir insan idealinde somutlanır. O nedenle burjuva "eşitlikçiliği" soyut bir eşitlikçiliktir. Burjuva devriminin bu soyut "eşitlik" ideali tam da bu nedenle, hayata geçememiştir.

İnsanın toplumla diyalektik bir ilişki içinde kavranmasını önleyen, sınıflı toplumda bireyin sınıf bireyi olduğunu kavrayamayan burjuva devriminin insan anlayışı, tarihi açıdan burjuva sınıfının gelişmesini hızlandıracak devrimin nesnelliğinden çıkar. Bu soyut insan kavrayışı aynı zamanda, burjuva sınıfının sınıfsal çıkarlarının bütün toplumun, bütün insanların çıkarları olarak sunulmasının ideolojik temelini hazırlar. Bu yanılsamanın yıkılmasında, yeni bir devrimin bilgi anlayışının ve insan felsefesinin kurulmasında büyük bir çaba harcayan Marx ve Engels, Alman İdeolojisi'nde şöyle yazıyorlar:

"Artık işbölümüne bağlı olmayan bireyleri filozoflar, fikirsel olarak, 'insan' adı altında tasarımlamışlar ve geliştirmiş bulunduğumuz bütün bu süreci 'insan'ın gelişimi olarak anlamışlardır, o kadar ki, geçmiş tarihin her evresinde insan mevcut tarihin itici gücü olarak gösterilmiştir. Bunun için, bütün süreç 'insan'ın kendi kendine yabancılaşması süreci olarak anlaşılmıştır (...)"[4] Marx ve Engels, tarihin itici gücünü soyut bir insanın mutlak ideallerine yürüyüşünden çıkarmazlar, bu yanılsamayı yıkarak, insanların tarihini maddi üretim sürecinden temellendirirler. İnsan ilişkilerinin bütününü, insanın manevi üretimini bu maddi temelde kavrayan bir tarih anlayışı, insan anlayışı ve bilgi anlayışı kurarlar. Böylelikle kendilerine kadar gelen materyalizmin de, en temel eksiğini giderirler. Materyalizmin belki de bir idealizme dönüştüğü noktada, "tarih ve toplum anlayışında" yaparlar bunu. Tarihin "insanın kendi kendisine yabancılaşması süreci" olarak anlaşılması soyut bir "insan" anlayışına dayanır "ve bu da, esas olarak daha sonraki dönemin vasat bireyinin, daha önceki dönemin vasat bireyinin yerine konmuş olması, daha sonraki bilincin daha önceki bireylere yüklenmiş olması olgusundan ileri gelmektedir. Bir çırpıda gerçek koşulları bir yana atıveren bu altüst ediş sayesinde, bütün tarihi, bir bilincin gelişim süreci haline çevirmek mümkün oldu."[5] Böylelikle her şeyi tersine çeviren bir bilgi anlayışıyla ele alındı tarih.

Condercet'de bu yanlış tarih anlayışını aşan şeyler var. Marx ve Engels'in kurdukları tarih anlayışının ipuçları var. Bunu Devrim'e bağlamak gerekiyor. İhtilal-i Kebir, 1789 Burjuva Devrimi sosyalizmin de ilk pratik ipuçlarını vermedi mi? Graccus Babeuf, Morelly ve Mably ütopyacı bir sosyalizmin Fransız Devrimi'ndeki büyük savunucuları oldular. Nâzım Hikmet İhtilali Kebir'de şöyle yazdı:

.....
Dördü de önümdeydi.
Kan içindeydiler..
Yetiştim onlara,
omuzuma deydiler..

---

[4] Marx-Engels, Seçme Eserler Cilt 1, s. 91 Çev. Sevim Belli, Ankara, 1976.
[5] Marks-Engels, age, s.92

-"Kahrol Danton!
Ölmelisin Robespiyerim!.
Yaşasın Marat!
Ben Baböfle beraberim,
dedim
Ve geçtim onları..
.....

Geçer ve Ekim Devrimi'nin bir çocuğu olarak, diyalektik materyalist, tarihi materyalist bakış açısından, Ekim Devrimi'nin ideallerini yaşadığı topraklarda ve dünya ölçeğinde hayata geçirmek için mücadele eder. Yazdığı şiirlerde, oyunlarda, romanlarda hep bu bakış açısından yola çıkar. Bu mücadelede karşısına en başta egemen sınıfın, burjuvazinin şairleri, yazarları çıkar.

Nâzım Hikmet sanatının tarihi, aynı zamanda, Nâzım Hikmet sanatını etkisizleştirme, bu sanatın insanlara ulaşmasını engellemek için önüne setler çekme tarihidir. Burjuvazi, Nâzım Hikmet şiirini durdurmada her yöntemi uygulamıştır. Hapsetmekten ödüllendirme vaadlerine uzanan bütün repertuar seferber edilmiştir. Bu seferberlik bugün de sürmekte. Burjuva sınıfının tarihi anlamda tükendiği, ama bu nesnellikle büyük bir çelişki oluşturan egemenliğinin evrenselleştiği bu koşullarda bu saldırı daha da yoğunlaştı. Çünkü bu çelişkiyle, tarihi anlamda tükenmişlik, toplumun hiçbir sorununa çözüm getirememe, insani bütün değerleri tüketme karşısında burjuvazinin iktidarını sürdürebilmesi dünyayı "devrimsizleştirmesiyle" mümkün ancak. Bu durum, devrime ilişkin her şeyi, devrimin diyalektik maddeci felsefesinden, bilgi anlayışından sanatına her şeyi, yoğun bir ideolojik bombardıman altında tutmaya zorluyor burjuva sınıfını. Devrimin şairi Nâzım Hikmet de bu saldırı dışında kalamazdı, en baştaki hedef oldu. Burada bir noktanın altının çizilmesi önemli. Burjuva sınıfı bugün evrensel bir sınıftır, burjuva ideolojisi de o ölçüde evrenseldir. Saldırı da, evrenseldir. Sözgelimi ABD başkanlık memuru Francis Fukayama'mn bir kitabı, tarihi burjuvazide bitirmek isteyen burjuvazinin kuruntusunu dile getiren Tarihin Sonu ve Son İnsan, hemen çevirmenini, yayıncısını ve kitlelere kakalayacak övgü memurlarını bulabiliyor. Nâzım Hikmet somutunda ortaya çıkan saldırılar da, burjuvazinin evrensel ideolojik cephaneliğinden, esen karşı-devrimci rüzgârdan güç alıyor.

Egemen sınıfın ideologları neden her şeyi başaşağı koyarlar? Neden kullanıla kullanıla suyu çıkmış, geçersizlikleri onlarca kere ortaya çıkmış düşünce kırıntılarını yeniden yeniden gündeme getirmekte duraksamazlar? Belki de şöyle sormak gerekiyor: Egemen ideoloji nasıl insanı bu ölçüde görmezleştirebiliyor?

İdeolojisiz Nâzım Hikmet üreticisi

Memet Fuat(*) 90'ların Nâzım Hikmet'i için harekete geçenlerden biri. Repertuarı karıştırıyor ve İsmail Habip Sevük'ü buluyor. Şöyle yazıyor Memet Fuat: "Nâzım Hikmet'in İsmail Habip Sevük'e ters düşen 'söz'ü nedir? Ülküsü: yani ortaklamacılık (komünizm)... Ama Nâzım Hikmet şiirlerinde ortaklamacılığı anlatmıyor ki... Ortaklamacılığın insanlara getireceğine inandığı evrensel değerleri anlatıyor... o evrensel değerler ise anlaşılan İsmail Habip Sevük'ün de özlediği şeyler... Ölüme karşı yaşamı, savaşa karşı barışı, tutsaklığa karşı özgürlüğü, sömürüye karşı paylaşmayı, adaletsizliğe karşı adaleti, yok etmeye karşı yaratmayı, düşmanlığa karşı dostluğu, nefrete karşı sevgiyi, geçmişe karşı geleceği, kısacası, ölümseverliğe karşı yaşamseverliği savunan herkes, Nâzım Hikmet'in şiirlerini okursa ister istemez beğenir. İsmail Habip Sevük de doğal olarak beğeniyor."[6] Peki bütün bu yazılanlar, Nâzım Hikmet'in başaşağı edilmesi değil de nedir? Memet Fuat, Nâzım Hikmet'i yoksullaştırmaya "ülkü"sünden başlıyor. "Yoksullaştırma" kavramına geleceğim, ancak önce Nâzım Hikmet'in ideali komünist toplum "ortaklamacılık"a çevrilerek nasıl ortadan kaldırılıyor, bunun üzerinde durmalıyım. Komünizmi "ortaklamacılık" biçiminde Türkçeleştirmek "burjuva diline" tipik bir örnektir. Kavramlar tarihi ve toplumsal bir çerçevede oluşurlar. Bir kavramdan başkasına geçmek keyfi bir biçimde yapılırsa ortaya "ortaklamacılık" türünden gülünçlükler çıkar. Komünizm kavramın-

---

[6] Memet Fuat, Çağdaşımız Makyevel, s. 266-7 Adam Yay. 1992.

(*) Memet Fuat bu eleştiriye Adam Sanat dergisinin Eylül 1993 sayısında "Yanlış Okumalar" başlığıyla bir yanıt yazdı. "Hele Nâzım'ı, ya da şiirini yoksullaştırmak gibi sözler bana son derece anlamsız görünüyor. Kimin gücü yeter böyle bir şeye!..." diyen Memet Fuat, anlamamaktaki kararlılığını bir kez daha gösterdi.

da. bir toplum tasarımının geniş çerçevesi vardır. Komünist toplumda üretim araçlarının ortak mülkiyeti, bu toplumun yalnızca temel niteliklerinden biridir. Komünizmin yaşam tarzı, insan anlayışı, ahlakı, kültürü. ilişkiler bütünü "ortaklamacılık" kavramıyla karşılanabilir mi? Komünizm kavramının doğuşunda, çıktığı dildeki ilk anlamında "ortaklaşma" temel anlam olabilir, ama bu kavramın 19. yüzyılda geliştirilen anlamı "ortaklaşma"yı aşmış, bir toplum tasarımı kavramına genişletmiştir.

Komünizmin "ortaklama" yapılışı, "ortaklaşma" bile değil, dilin ideolojik rolüne güzel bir örnektir. Buna tekrar döneceğim.

Memet Fuat, Nâzım Hikmet'i yoksullaştırmayı yöntemiyle sürdürüyor. Bir soyut "evrensel değerler" dizisi çıkarıyor ve Nâzım Hikmet'i bunları savunan şiirler yazmaya indirgiyor. Memet Fuat'ın evrensel dediği değerler, birbirine karşıt çiftler halinde sıralanmış kategorilerden, Memet Fuat'ın soyut "iyi"leri. Nefrete karşı sevgi... Adaletsizliğe karşı adalet... Savaşa karşı barış... vb... Bütün bu kavramların gerçeklikten koparılması bir yana, bunları bu biçimde karşı karşıya dizmenin, diyalektik materyalizm elkitaplarında bile altı çizilen diyalektik bakmamanın en ilkel sonucu olduğunu vurgulamak gerekiyor. Birbirlerine çelişik niteliklerin koparılması ve birbirlerini içermeden, yalıtık bir gerçekliği olduğu düşüncesi "metafizik yöntem"in temel yanlışlarından biri. Dünyayı bu biçimde saf karşıtlara bölmek ve bunlardan "iyi" olanları savunmak gerçekliğe yanlış bir yöntemle bakmaktır.

Değişen gerçeklik sürecinde sevginin nefrete dönüşmesi, savaşın barış olması veya barış gibi görünenin savaştan başka bir şey olmayışı, bütün bunlar, gerçekliğin bütünlüğü ve süreçliği içinde her zaman gerçekleşebilecek durumlardır.

Adaletsizliğe karşı adaleti savunmak evrensel insanlık değeriymiş. Tarih boyunca "adaletli" olan durumlar ne denli değişti. Feodal dönemde adil olan kapitalist dönemde adaletsiz ilan edilmedi mi? Burjuvaziye göre adaletin temelinde yer alan "özel mülkiyet hakkı" işçi sınıfına göre, artı değere elkonması, en temel adaletsizlik değil mi? Peki Nâzım Hikmet, hangi adaletsizliğe karşı çıkmış, hangisini savunmuş bize açıklar mısınız bay Memet Fuat?

Memet Fuat'ın açıklamayla işi yok. Onun işi açıklar görünüp

belirsizleştirmektir, irdeler görünüp yıkmaya çalışmaktır, yazar görünüp silmektir. Doksanlarda yeni bir Nâzım Hikmet oluşturma gereksinmesinde başrolde oynamaya girişir Memet Fuat.

Nâzım Hikmet'i soyut, ne olduğu belirsiz, daha doğrusu burjuva "evrensel insanlık değerleri"nin şairi yapmaya çalışan Memet Fuat daha da ötelere gidiyor. Nâzım Hikmet'i bir gericiyle aynı derkeye düşürüyor. Şöyle yazıyor: "İsmet Özel de, her dürüst, duyarlı insan gibi, herhalde böyle olumlu kaygılarla toplumsalcı olmuştur... Sonra da aynı kaygılarla müslüman olmuş..." Aynen böyle. "Toplumsalcı", bir başka burjuva dili kavramı, toplumcu demek istiyor, olmanın da, "İslamcı" olmanın da çıkış noktası aynı. Gerçekliği başaşağı algılamanın en ilkel ideolojisi din ile, insanlığın bütün ilerletici birikimleri üzerinde temellenen sosyalist ideoloji "aynı" yere, "evrensel insanlık değerlerine" götürüyor. Gerçeği tersyüz etmeyi sürdürüyor Memet Fuat: "Görüldüğü gibi, bu örnekte, İsmail Habip Sevük'ün ideal dediği şey, 'ülkü' toplumsalcılık ya da Müslümanlık değil, onların getireceğine inanılan evrensel insanlık değerleri..."[7] Son derece açık, "ideolojilerin bittiği"nin tekerleme yapıldığı bir dönemde, Memet Fuat ideolojileri birleştirerek böyle bitiriyor. Nâzım Hikmet de, bütün yaşamını diyalektik maddeci bir yöntemle eser vermek ve kapitalist toplumu dönüştürme yolunda mücadeleyle geçirmiş Nâzım Hikmet de, ideolojisizleştirilmelidir. Bu uğurda fikir diye ucubeler ortaya çıksa da önemli değil. Dönem, emperyalist burjuvazinin varlık koşulları bunu gerektiriyor.

Öğretmene ihanet

Memet Fuat bütün bunları kabul etmiyorsa, bunları yapmıyorum diyorsa, bir kitap öneriyorum Memet Fuat'a. Yanlışlardan kurtulmasında son derece yararlı olacak bir kitap: Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar. Yazan Nâzım Hikmet. Okumalıdır Memet Fuat bu kitabı.

Bu kitap boyunca Nâzım Hikmet, hapishaneden gönderdiği mektuplarla genç bir insanın yazar olarak yetişmesini yönlendirmeye çalışır. Genç yazara sağlam bir yöntem kazandırmak ister. Hemen her

---

[7] Memet Fuat, age, s. 267-268.

mektupta, soyut, tarihten ve toplumdan kopuk bir insan ve sanatçı anlayışının yanlışlığı üzerinde durur. İdeolojilerin gökten inmediklerini ve dolayısıyla göklerin inayetiyle değil, insanların somut eylemleriyle kaldırılabilecek bir noktaya götürülebileceğini kavramak için bu kitabı okumak yeterli. Sanatçı olmak isteyen her genç insanın alfabesi olacak bir kitaptır bu. Belki şöyle, üzerinde Memet Fuat adı olan kitaplardan tek okunması gerekeni.

Memet Fuat'ın Çağdaşımız Makyevel kitabındaki "Şairi Beğen Fakat Aldanma!" yazısını okuduktan sonra Nâzım Hikmet'i düşünüp hüzünlenmemek elde değil. Hele Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar'ı okuduktan sonra.

Şimdi bu mektuplardan bir bölüm aktarmak istiyorum ama önce bir noktayı belirtmeliyim. Adam Yayınları'ndan Nâzım Hikmet'in Bütün Eserleri arasında çıkan kitabın başında şöyle bir not var: "Nâzım Hikmet'in Memet Fuat'a yazdığı mektupların her türlü yayın hakları saklıdır. Bu mektuplar yazılı izin alınmadan aktarılamaz, başka dillere çevrilip yayınlanamaz." Bu notu görünce "ideolojisiz Nâzım Hikmet"in esrarı burada gizli diye düşündüm. Burjuvazinin insanı zincirlemesini, insanın manevi yaratımlarına dek her şeyi metalaştırmasını, mülkiyete dönüştürmesini; Nâzım Hikmet'in, burjuva düzeninin zincirlerinden kurtulmuş bir insanlık yolunda yeni bir sanatçı, bir oğul kazanma mücadelesini somutlayan bu mektupların başına yazılan bu sözden daha iyi ne anlatabilir? Üstelik bunu, bu mektupların yazıldığı insanın, Adam Yayınları Editörü Memet Fuat'ın yapmasından daha hüzün verici ne olabilir?

Fırlatıp attım kitabı bu notu okuyunca. Yıllar önce başka bir basımından bu kitabı okurken aldığım notlara baktım. Aktarmayı 1968 De Yayınevi basımından yapıyorum. Bunu belirtmeliyim, Memet Fuat yanılıp mahkemeye koşmasın hemen. "Adaletsizlik var! Koşun evrensel insanlık değerleri ihlal ediliyor! Yayın hakları benim olan bir kitaptan çalınmış cümleler var bu yazıda!" diye haykırmasın. Adam Yayınları tekelinin bastığı kitaptan almıyorum bu bölümü.

Genç Memet Fuat'a şöyle yazıyor hapishaneden Nâzım Hikmet: "Sana filanca ya da falanca yazıcı hakkında şahsi fikirlerimi söylemektense, eline bir metod vermek ve o metodla sen kendin onları

ölçüye vurarak onlar hakkında hüküm sahibi olman daha doğru değil mi? Metod en önemli şeydir. Bak sana bu mektubumda metod etrafında kısa bir kaç şey söyleyeyim: 1. İnsanlar, bu arada, muharrirler, mücerret değil müşahhas, konkre olarak mütalaa edilmeli, incelenmeli yani bir insan, bir muharrir, yaşadığı devir, içinde bulunduğu memleket, sınıf, zümre, muhitler gözönünde tutularak, filanca sınıfa mensup insan, muharrir diye incelendikten sonra, o devrin, o memleketin, o sınıfın imkanları içindeki başarılarına göre hakkında bir hüküm verilmeli. Yoksa umumiyetle değil. Mücerret değil."[8] Bunları yazdıktan sonra "Bir misal" diyerek Tevfik Fikret'i çözümlüyor Nâzım Hikmet. Bu aktarmadan sonra bir şey açık olmalı, Memet Fuat başarısız bir öğrenci. Öğretmenin söylediklerinin tersini yapıyor. Nâzım Hikmet'in açımladığı yöntemin tersinden baktığına sözü edilen yazısı tipik bir örnek. Nâzım Hikmet, insanı ve sanatçıyı "mücerret", soyut ele alma, diyor, Memet Fuat tersini yapıyor. Tarihi ve toplumsal bir insan ve sanatçı kavrayışını öğretiyor Nâzım Hikmet, öğrencisi, "Şairi Beğen Fakat Aldanma!" yazısıyla bütün bunların tersini yapıyor. Üstelik öğretmeni üzerine yazdığı yazıda yapıyor bunu. Muayyen bir devirde, sosyalist sistemin çözüldüğü bir dönemde, muayyen bir muhitin insanı, bir yayıncılık ve reklamcılık tekelinin çıkardığı Adam Sanat dergisinin genel yayın yönetmeni Memet Fuat, Nâzım Hikmet'i yoksullaştırmaya girişiyor. Tatsız bir yazıyla, metafizik bir yöntemle. Soyut, "umumi", sınıflarüstü, tarihdışı bir bakış açısıyla.

Peki neden? Burjuvazinin "devrimsizleştirme" pogramının yöntemiyle, soyut, gerçekdışı kurguların bu parelelliği neyi anlatıyor? Devrimsizleştirmenin bilgi ve insan anlayışı, devrimin bilgi ve insan anlayışının karşıtıdır. Egemen İdeoloji her alanda devrimi yıkmaya çalışıyor. Yeniden, Alman İdeolojisi'nde açımlanan ilkel yanılsamaya dönülmelidir, tarihe yön veren "evrensel insanlık değerleri"dir noktasına gelinmelidir. Elbette, "evrensel insanlık değerleri" olarak sıralanan şeylerin, başına "evrensel" nitelemesi getirilmiş burjuva değerler olduğu gizlenmelidir. İdealizm ve metafizik egemen kılınmalıdır yeniden. Memet Fuat, Nâzım Hikmet değerlendirmesinde bunları

---

[8] Nâzım Hikmet, Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar, s.45, De Yay. İstanbul, 1968.

somutluyor işte. Metafiziğin en eski biçimi din ideolojisiyle, materyalizm üzerinde temellenen sosyalist ideolojiyi özdeş değerlerde birleştirme cüretkarlığı bu çerçevede yerini buluyor.

Düşman estetik

Burjuva değerlerin "evrensel insanlık değerleri" biçiminde sunulması, sınıfsız bir toplum mücadelesi veren Nâzım Hikmet'in somutladığı, sınıfları ve eşitsiz ilişkileri yaratan maddi koşulların aşılmasıyla gerçekleşecek, işbölümünün kısırlaştırıcı etkisinden kurtulmuş, ortaklaşma içinde tam ve özgür gelişmesi güvenceye kavuşturulmuş, gerçek anlamda "evrensel insan"ın, bu insana götürecek insani değerlerin gözden kaçırılmasına yol açar. Bu, bir yalanın gizlenmesidir aynı zamanda. Egemen sınıfın tarihi anlamda geçici ve toplumsal anlamda sınırlı değerlerini ezeli ve ebedi evrensel olarak benimsettirme çabasını estetik içinde nasıl somutladığına iyi bir örnektir Memet Fuat'ın yazısı. İsmet Özel'in, gerici felsefesi üzerinde temellenen şiiri, bu estetik içinde gizlenen geri değerler "evrensel" katına çıkarılmaktadır burada. Umberto Eco'nun yazdıkları bu yalanı aydınlatmakta kullanılabilir. Eco şöyle yazıyor: "İnsanlık durumunun öyle tasarımları vardır ki, bu tasarımlarda bu durum, genelleştirilmiş dememek için, öylesine evrenleştirilir ki, onun üzerine öğrenebileceğimiz şey, her türlü yaşantıya (deneye) uygulanabilir ya da hiçbirine." Her şey ya da hiçbir şeye uygulanabilen bir bilgilenme, işte tam da, Memet Fuat'ın yazma eylemini belirleyen niteleme budur. Sözü geçen yazısından çıkarılanlar, Eco'nun çizdiği "boş"luğu, "evrensel"leştirilmiş burjuva "genellemelerini", Nâzım Hikmet'e bulaştırma çabasında somutlanır. "Çağdaş", "insan hakları", "demokrasi" ve benzeri harcı alem burjuva genellemeleri, estetiğin parlatıcı ışıkları altında ortaya sürülmektedir burada. Eco şöyle devam eder: "Bu tür bilgilenmenin çoğun bir estetiksel deney içinde gizlenmesi, onun kökten yanlış olduğunu pekiştirir sadece. (...) Bu durumlarda, ortakültür, Kitsch'in eşanlamlısıdır, terimin en tam anlamında. Salt avutma işlevini üstlenir ve düşüncesiz (eleştiri dışı) kaçışlar için uyaran olur. Kısacası pazarlanabilir bir yanılsama için."[9] Memet Fuat'ın

---

[9] Umberto Eco, Açık Yapıt, s. 244, Çev. Yakup Şahan, İstanbul, 1992.

Nâzım Hikmet'i, "pazarlanabilir bir yanılsama"ya dönüştürme çabasına geleceğim, ancak önce Nâzım Hikmet'in ortalama değerlere indirgenerek "Kitsch"leştirilmesi üzerinde durmak gerekiyor. Nâzım Hikmet'i bir avutucuya, bir kaçışa dönüştürmek için, şiiri ideolojisinden ayrıştırılmaya çalışılır. Bu, ideolojik olmayan, ideolojiler üstü bir estetik anlayışından, "saf", "mutlak" bir "estetik" yanılsamasından beslenir. Bu yanılsamayı yutturmak için, ideoloji-estetik ilişkisinin çarpıtılması gerekir. Sanki her estetiğin, belli bir bakış açısıyla, belli bir ideolojiyle, o ideolojiyi temellendiren sınıfın özlemleriyle kopmaz bir biçimde bağlı olması, estetiği ideolojiye indirgemekmiş gibi, sahte bir kuram yaratılıp, bu kurama karşı "mutlak" estetik kuramı çıkarılır. Estetik, sınıflı toplumun her manevi üretimi gibi ideolojiktir, ama ideoloji değildir. İdeolojinin rengini alan bir alandır.

İsmet Özel'in ve Nâzım Hikmet'in şiiri, bu iki ayrı şiirin estetikleri de ideolojiktir. İdeolojilerin farklılığı estetiklerin farklılığını belirler. Bu iki estetiği ortak bir paydada buluşturmak, onları vareden değerleri yoketmekle mümkündür ancak. İsmet Özel'i ve Nâzım Hikmet'i aynı anda sevmek, ideolojisiyle içiçe estetik bir bilinçten yoksunluğu gösterir olsa olsa. Eğer bu iki şairden biri hileci davranmıyorsa, eserlerinde karşı yanın ideolojisiyle değil, kendi ideolojisiyle bakıyorsa böyledir bu. Dünyayı farklı gözlerle gören ve gösteren farklı ideolojilerle yazılan şiirler farklı estetikler doğuracaktır. Bütünlüklü bakabilen insan, bu iki bağdaşmaz estetikten birine bağlanacak, birini sevecektir. Estetik, tutarlı bir bütünlük üzerine kuruludur. Bütünlük, bakış açısının belirliliğiyle, yöntemin netliğiyle ortaya çıkar. Biraz islamcı, biraz marksist estetik bir bulamaçtır ve çirkindir. "Seçmeciliğin dilenci çorbası" estetik alanda da tatsızdır.

Memet Fuat'ın kararttığı noktalardan biri budur. Daha tatsızı bunu Nâzım Hikmet için yapmasıdır. Çünkü Nâzım Hikmet, bu sorunu en açık ortaya koyan sanatçılardan biridir. Kemal Tahir'e Mektupları'ndan birinde şöyle yazar: "Ahmet Haşim'e, Bodler'e, ne bileyim Yahya Kemal'e filan da haset etmedim? Çünkü onların estetiği düşman ve ayrı cins ve neviden bir estetiktir. Sonra Mevlana, Fuzuli filan gibiler de var, onlar bugün çok uzak, belki bu sebepten düşmanlıklarını öyle konkre ve keskin duymuyorum ve bazen parça parça sırf teknik bakımından ve bazen lirik unsurlarıyla hoşuma gidi-

yorlar. Zaten Kemal, gün geçtikçe kendimin gitgide daha kuvvetle politik bir varlık olduğumu anlıyorum. Politik kelimesini en doğru manasıyla anlıyorum tabii. Bundan dolayı da seksüel, cinsi kıskançlığın haricinde bende ya sevgi, ya nefret ve düşmanlık var. Fakat haset yok. Felsefede Materyalist, hayatta idealist olmanın, olmaya çalışmanın bir hususiyeti de bu olsa gerek."[10] Nâzım Hikmet, Memet Fuat ve benzerleri için ne kadar korkunç sözler ediyor. Bu sözler karşısında Memet Fuat'ın şu sözleri ne kadar gülünçleşiyor: "Ama Nâzım Hikmet şiirlerinde ortaklamacılığı anlatmıyor ki... (...) Ölüme karşı yaşamı, savaşa karşı barışı, tutsaklığa karşı özgürlüğü, sömürüye karşı paylaşmayı, adeletsizliğe karşı adaleti, (...) düşmanlığa karşı dostluğu, nefrete karşı sevgiyi, geçmişe karşı geleceği, kısacası ölümseverliğe karşı yaşamseverliği savunan herkes Nâzım Hikmet'in şiirlerini okursa ister istemez beğenir." Memet Fuat, bu yazısıyla Nâzım Hikmet'ten bihaber, Nâzım Hikmet'e nasıl karşı çıkılacağını gösteriyor. Nâzım Hikmet, estetiği-düşman ve dost estetik diye bölüyor. Nefretle sevgiyi birarada yaşıyor Nâzım Hikmet, "nefrete karşı sevgiyi" değil. Çünkü sınıflara bölünmüş bir toplumda yaşıyor, sınıfsız, eşitlikçi bir dünyanın yolcusu çünkü. "Felsefede materyalist, hayatta idealist olmanın, olmaya çalışmanın bir hususiyeti de bu olsa gerek". "Bundan dolayı seksüel, cinsi kıskançlığın haricinde bende ya sevgi, ya nefret ve düşmanlık var." diye yazıyor Nâzım Hikmet. Hayattan materyalizmi, sınıfsız bir dünyaya götüren yolu kazımak isteyenler içinse tam tersi olmalıdır. Anlamsız karşıtlar çiftinde metafizik "iyi"ler ayrılmalı ve insanlara benimsettirilmelidir.

Burada Nâzım Hikmet'in "düşman estetik" kavramı çok önemlidir. Bu kavramı geliştirmek gerekir. Estetik üzerine koparılan kuru gürültüler ve burjuvazinin köhne değerlerini güzelleştiren estetiği çözümlemek için son derece aydınlatıcı bir kavram bu. Memet Fuat ve benzerleri Nâzım Hikmet'i yoksullaştırmaya, düşman bir estetik içinde eritmeye ideolojisinden başlıyorlar.

Nâzım Hikmet'i ideolojisinden ayırma çabaları yeni değildir, ancak Memet Fuat'ın çabasının bugüne özgü ayırdedici özellikleri var. Bu çabaların temelinde, Memet Fuat'ın göremediği, Nâzım Hikmet

---

[10] Nâzım Hikmet, Sanat ve Edebiyat Üstüne, s. 42, Haz. Aziz Çalışlar, Bilim ve Sanat Yay.

şiirinin yeni bir dil oluşuyla, yeni bir biçim ve öz kuruşuyla yarattığı dönüştürücü etki var. Burjuva yazarları bunun etkisinde kalıyorlar. Bu güçlü şiiri burjuva sınıfının kanallarında görmek istiyorlar. Çelişkiye düştükleri için Nâzım Hikmet'i beğeniyorlar, bu çelişkileri, onu doğru anlamalarını önlese de, sevmelerini engelleyemiyor. Eksik bir sevgi bu. Hep şöyle dedirtiyor bu çelişki: "Ah bir de ideolojisi olmasa!" Bu çelişki, Memet Fuat'ta en tahrif edici dışavurumuna kavuşuyor. Memet Fuat'ın yazısına çıkış yaptığı Ismail Habip Sevük'ün yazdıkları bu çelişkiyi çok güzel gösteriyor. Habip Sevük, Nâzım Hikmet şiirinin cazibesine kapılıyor, fakat burjuva ideolojisi de, ona. Nâzım Hikmet'ten geri durmasını öğütlüyor. Şöyle yazıyor: "Nâzım'ın şairliğinde kütle için cazibeli vasıf idealistliğidir, bunu saklamağa lüzum yok; fakat onun belki en muzır tarafı da idealidir; kütleye bunu da haykıralım. Yetmiş milyon Alman her türlü rejime bürünebilir; fakat rejim ne olursa olsun o yetmiş milyon yine Almandır; halbuki on yedi milyon Türk milliyet camiasından çıksın; ister sağ, ister sol, biri bataklıktır, diğeri uçurumdur, mahveder."[11] Habib Sevük için, ideolojisi burjuva toplumunu tehdit eden niteliğidir Nâzım Hikmet'in. Bu değerlendirmeyle etkinliğini önlemeye çalışıyor Sevük. Memet Fuat için ise, ideolojinin silinmesinin bir başka işlevi daha var. Bu, Nâzım Hikmet'in metalaştırılması, "pazarlanabilir bir yanılsamaya dönüştürülmesi" için de gereklidir. Memet Fuat'ın yöneticilik yaptığı yayıncılık tekelinin bütün eserlerini yayımladığı Nâzım Hikmet'in "satılması" gerekiyor...

Nâzım Hikmet'in ideolojisizleştirilmesi, yoksullaştırılması, "asimilasyonu" bu ihtiyaca da cevap veriyor. Tekelci kapitalist sistemin ortalama, değerlerin sınırlarına hapsettiği, giderek bir sürünün üyelerine dönüştürdüğü bireyinin beğenilerine uygun düşüyor bu. Soyut insanlık değerleriyle, ortalama zevk ve beğenilere mahkum ettiği insanda talep yaratmayı amaçlıyor ideolojisizleştirme. Nâzım Hikmet'in korkulacak bir şeyi yoktur denmek isteniyor. Tarihi gelişmelerle yakından ilişkili: Sosyalizmin çözüldüğü koşullarda bu ideoloji de "bitti", artık "tüketebilirsiniz" korkmadan. Islamcı da olsanız, faşist de olsanız, liberal de olsanız hepinize seslenen "evrensel insanlık değerleri"nin şairidir sonucu çıkıyor bütün bu çabalardan.

---

[11] İsmail Habip Sevük, Aktaran: Memet Fuat, age, s. 263-264

Vakıfların Nâzım Hikmet'i [*]

Bir şeylerin, bir yerlerin özlemini öyle derinden duyarsınız ki... Bir anma toplantısına katılmaya can atarsınız... O an geldiğindeyse bütün büyü bozulmuştur; cansız, heyecansız bir durumla karşılaşırsınız. Büyük bir şaşkınlık, kaygı, umutsuzluk, binbir soru yakalar sizi. Kime haksızlık edilmiştir? Kime... Büyük günlerin, büyük insanların yıldönümlerinde en çok bunu yaşarsınız. "Çünkü, gün'ün kendi'sinin derdi sayıp da adamakıllı bilincine varmadığı, öğrenemediği geçmişe ait her imaj, geri getirilemez bir biçimde, yitip gidecektir."[1] Bir yitirme kaygısı gelip çöreklenir yüreğinize. Sonra, birden rahatlarsınız. O, karartılması mümkün olmayan bir güneştir.

Tarihe renk vermiş öyle insanlar vardır ki, gün gelir, onlara karşı alınan tutum, o günün rengini verir. Bugünü açıklamada anahtar olur. Nâzım Hikmet, böyle bir insandır. Nâzım Hikmet, 2 Haziran'da İstanbul Açıkhava Tiyatrosu'nda anıldı. İşte bu anmadır, bunları yaşatan. Bu anma, olsa olsa bugünü açıklar. Nâzım'ı asla..

"Bu büyük şair, bu gerçek deha, ölesiye sevdiği yaşamı yüceltmek, kalabalıkların yazgısını paylaşmak, sömürülen, acı çektirilen insanların yanında yer almak, hiçbir katılığa, hiçbir bağnazlığa düşmeden öğrenmek, benimsediği ya da daha doğrusu paylaştığı dünya görüşünü daha da aydınlığa kavuşturmak için yaşadı ve yarattı. Kavgası sanatının, sanatı kavgasının ürünüdür." [2] Nâzım Hikmet adına kurulan Vakfın düzenlediği Nâzım Hikmet Aramızda Gecesinde sahneye çıkarılan Nâzım bundan çok uzaktır. Bu gecede onu tanıyamazsınız.

Bu Anma Gecesi'nde, bu anmaya katılan izleyicilerin alkışlarında Nâzım'ı ararsınız, gerçek Nâzım'ı. Bulamazsınız. Bulamayacaksımz...

Bu anmada, Yaşar Kemal, konuşmasını, Nâzım'm Yunus Emre'den ne kadar yararlandığım anlatmaya adamıştır. Neredeyse

---

[*] İnsancıl dergisinin Temmuz 1991 tarihli 9. sayısında "İnsancıl" imzasıyla yayımlandı..

[1] Walter Benjamin, Estetize Edilmiş Yaşam. İstanbul, 1982, s. 170

[2] Afşar Timuçin, Nâzım Hikmet'in Şiiri, İstanbul, 1979, s.21

Nâzım'ın biricik kaynağı vardır: Yunus Emre. Geçmiş yılların "üç telinden üç sıska bülbül öten üç telli sazcısı", bugünün liberal kalemşörü, onun şiirlerinden yapılmış berbat şarkılar terennüm eder. Alkışlar Hilton'a yükselir. Bir grup çıkar, gürültüleriyle ve "acil demokrasi" nağmeleriyle herkesi ayağa kaldırır, protest gölgeler düşürür sahneye. Meslekleri tiyatrocu olan birileri çıkar ondan şiirler okur. Meslekleri adına, bir de Nâzım'ın şiirleri bu biçimde okunduğu için utanırsınız. Siz gökyüzüne çevirirsiniz yüzünüzü. Şairin sesine kulak vererek. Dünyanın en güzel şeyleri, yıldızlar bekler orada sizi. Onlar şamatacı alkışlarıyla irkiltirler sizi. Şarkıcı, Nâzım Hikmet için yazılmış bir ağıt söyler; kalabalık, arabesk reflekslerle tempo tutar ağıta. Kalabalık karşısında sinirlenirsiniz. Yeniden yıldızlara dönersiniz.

Birden, geçenlerde okuduğunuz bir yazıyı anımsarsınız. "Sovyet Yazarlar Birliği, (Nâzım Hikmet'in 90. Doğum Yıldönümü'nü anmak için) eşi Vera Tulyakova'nın başkanlığında bir kurul oluşturmuş... İlginçtir, bu toplantılara katılan Sovyet temsilciler, sürekli olarak Nâzım Hikmet'in bir aşk ve özlem şairi olduğunu vurguluyorlar. Eşi de, ısrarla Nâzım'dan '20. Yüzyılın hümanist şairi' diye söz edilmesini istiyordu. Galiba bu inkar fırtınasından Nâzım da kendini kurtaramamış."[3]

İşte tam da, budur yaşanan. Bazı konularda dünyanın bütün inkarcıları birleşiyorlar. Nâzım'ı eksik, özünden uzak anmada da buluşuyorlar.

İşte tam da bu fırtınayı yaşadığınızı duyumsarsınız. İnkar Fırtınası. Bir yere götürmez bu fırtına. Bir yerlere gidilmesini engeller. Bizi bir oraya bir buraya atmaya çalışır; yolcuyu yolundan uzaklaştırır. Bu fırtına geçmişe eser. Geçmişi ikiye ayırır. İyiler ve kötüler. Bu fırtınanın zulmünden ölüler bile kurtulamaz. Fırtına kötülerine lanetler yağdırırken iyilerini göklere çıkarır. Peki bu kaba fırtınaya dayananlar? Nâzım gibileri... Onlar budanır. Fırtına onları eksik, çarpıtılmış, bazı yönlerini görünmezleştirerek yansıtır.

Nâzım ikiye bölünür. Kavgasız, ideolojisiz bir Nâzım yaratılmaya çalışılır: Arabesk alkışlarıyla, bir sürü refleksiyle sevilen, bir büyük yayınevinin pazarlama metaı, berbat müzisyenlerin çar çur ettiği hazine, vakıfların yeni bir biçim ve anlamla sunduğu bir sanatçı.

---

[3] Demirtaş Ceyhun, Varlık, Mayıs 1991.

İki Nâzım Hikmet çıkar.

Biri; anlamı daha iyi kavranacak, belirlenecek, Afşar Timuçin'in çok güzel ifadesiyle, sanatı kavgasının, kavgası sanatının ürünü Nâzım Hikmet'tir.

Öbürü; vakıfların Nâzım Hikmet'i. Tekelci bir kültüre asimile edilmiş. Üç telli sazlara indirgenmiş, ideolojisiz, steril bir metaya dönüştürülmüş. İşte Açıkhava'daki Nâzım budur.

Gerçek Nâzım karşıtı bir Nâzım Hikmet!

Siz onunla olamazsınız!

Siz Yürüyen Adam'ı ararsınız. Yürüyen Nâzım'la gidersiniz. İnatla, dirençle, yılmadan. Sezilir bilinmezlere doğru.

Yoksullaştıranla zenginleştiren

Nâzım Hikmet'i soyut, tarih ve toplumüstü "evrensel insanlık değerleri"nin şairi yapmak Nâzım Hikmet'i yoksullaştırmaktır. Nâzım Hikmet şiirinin somut, belirli insani değerlerini, bunun yeni bir dille kurulmuş estetiğini, Nâzım Hikmet şiirinin dünya görüşünü belirsizleştirmek, bu şiiri belirleyici niteliklerinden yoksun bırakmaktır. Ben buna yoksullaştırma diyorum. Asimilasyon, kavramına yakın düşüyor: Bir bütünü alıp bir başka bütünde eritme, bir başka bütünün unsurlarına dönüştürme. Nâzım şiirinin asimilasyonu, bu şiiri, geleceğin insanı ve toplumu için yazılmış, geleceği somutlayan bu şiiri, en belirleyici niteliklerinden soyarak bugünün kapitalist kültür ve sanatının bir unsuruna dönüştürme .sürecidir. Bu süreç son birkaç yıl içinde hızla gelişti. Adına bir vakıf kurulmasından, devlet salonlarında, burjuva hükümetinin bakanlarının açış konuşmalarıyla anmaya uzanan bir dizi asimilasyoncu eylem bu süreci somutluyor. Nâzım Hikmet adına düzenlenen komik bir yarışmanın, komik sonuçları ise daha geçenlerde açıklandı. Bu ödülün jürisinde Ahmet Oktay gibi, gerçekçi şiire ve sanata düşman birinin olmasından Nâzım Hikmet vakıfçıları ve "toplumcu" geçinen öbür jüri üyeleri hiçbir kaygı duymuyorlardı. Derken bir Nâzım Hikmet oyununun "devlet yardımı"yla filmleştirileceği gazete haberlerine konu oldu. Nâzım Hikmet devletin tiyatrolarının repertuarına alındı. Asimilasyoncu Nâzım Hikmet vakıfçıları, "Nâzım Hikmet'e TC nüfus cüzdanı alma" kampanyaları açtılar. A-

dam Yayınları, bazı şiirlerini tahrif ederek bütün eserlerini "bütün satış hakları saklıdır" kilidiyle pazarlamaya girişti.(*)

Nâzım Hikmet şiirinin estetik açıdan yoksullaştırılması işi ise Memet Fuat ve benzerlerine düştü. Nâzım Hikmet "burjuva" gözle yeniden okundu. İnsanlara Nâzım Hikmet okumada yoksullaştırıcı sımrlar çizildi. Memet Fuat'ın yazısı bunu yapan yazılardan biri. Bir başka yoksullaştırıcı ise Nedim Gürsel. Yine Adam Yayınları'nın çıkardığı bir kitap, Nâzım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını, bu yoksullaştırmada üzerine düşeni yapıyor. Nâzım Hikmet'in en önemli eserlerini verdiği 1922-1936 dönemini şöyle değerlendiriyor Nedim Gürsel: "Nâzım Hikmet'in Fütürist etkilenme dönemi olarak nitele-yebileceğimiz 1922-1936 yılları arasında yazdığı şiirlerin çoğu, kala-balık karşısında yüksek sesle okunmak amacıyla yazılmış, söylev ve propaganda yanı ağır basan şiirlerdir. Bunların içinde şiirsel yönden başarılı sayabileceğimiz ilginç örnekler olduğu gibi, salt söyleve daya-nanları da vardır."[12] Nâzım Hikmet'in en önemli eserlerini verdiği bir dönemi "Fütürist etkilenme" ile kavramlaştırma başlı başına Nâzım Hikmet şiirinin, dünya şiiri ve Türkiye şiiri içindeki yeni ve dönüştü-rücü niteliklerini gözardı etmektir. Nedim Gürsel, Jakond ile Si Ya U'nun, Benerci Kendini Niçin Öldürdü'nün, 835 Satır'ın, Sesini Kay-beden Şehir'in, Taranta Babu'ya Mektuplar'ın, Cevap şiirlerinin ya-zıldığı dönemi değerlendirirken, Nâzım Hikmet'i yoksullaştırmada böylesine cüretkardır; "Bunların içinde şiirsel yönden başarılı sayabi-leceğimiz ilginç örnekler olduğu gibi, salt söyleve dayananları da var." Burjuva eleştirisinin boşluğuna ve kavramlarımn anlamsızlığına da iyi bir örnek bu satırlar. "Şiirsel yönden", "propaganda yanı ağır basan", "söyleve dayanan" ve "ilginç" şiirler... Burjuva eleştirisinin meş'um kavramı "propa-ganda"ya Nedim Gürsel'in katkısı "söylev" oluyor... Bir de şu her yere giriveren "ilginç"... Umberto Eco, sanatın bittiği yerde "ilginç" sanat başlar diyor bir yazısında. Peki bunlar, "artzamanlı", "eşzamanlı" konuşanlar kendi Eco'larını da mı okumu-

---

(*) Bu konuda daha geniş bilgi, Nâzım Hikmet'in Asimilasyonu'na Birinci Ek: Nâzım Hikmet'in Şiirlerine Adam Sansürü bölümünde yer alıyor.

[12] Nedim Gürsel, Nâzım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını, s. 37, Adam Yay., İstanbul, 1992.

yorlar?[13]

Nâzım Hikmet'in, onların deyimiyle "yeniden okunmasının" temel belirleyeni, dünyanın, sosyalizmin çözülüşüyle, yeniden bütünüyle emperyalist kapitalizmin egemenliğine girmesidir. Bu egemenlik, kapitalist kültürün her alandaki egemenliğiyle, şiirde de tanımını bulur. Edebiyat, sanat, yeni dönemin gereklerine göre yeniden tanımlanır. Daha doğrusu, bu, yeni bir tanımlamadan çok, sosyalizmin sistem olarak çözülüşü gibi, sanatsal olarak da çözülmesi sürecinde, sosyalist kültür öğelerinin bu tanım içine yerleştirilmesidir. Kapitalist kültür bütünü içinde eritilmesi için, bu sanatın niteliklerinin silinmesidir. Nâzım Hikmet bu süreci somutlayan tipik bir örnek.

Yoksullaştırma süreci, kesintisiz bir süreçtir. Egemen ve alternatif sanat arasında kıyasıya mücadelenin bir yönüdür. Bugünün gelişmeleri bu süreci hızlandırmış, daha kolay görünür kılmıştır. Raymond Williams, egemen kültürün, sürekli, "doğmakta olan" kültür öğelerini "bütünleştirme" çabasının önemini vurgular.[14] Bu bütünleştirme sürecinde, özellikle edebiyatta yaşanır bu süreç, egemen kültürün tuzaklarından biri, "doğmakta olan"ı, sisteminkine alternatif olanı, "karşıt" görünümlü ama özünde sistemiçi bir öğeye dönüştürmektir. Özünde burjuva bir sanatı sisteme alternatif sanat olarak yutturmaktır. Nedim Gürsel'in, Nâzım Hikmet'i "Fütürist" olarak tanımlaması bu bağlamda yerine oturur. Fütürizm, Sovyetler Birliği hariç, hep sistemiçi, ama sisteme karşıt imajı yaratmış bir sanat hareketidir.

Bakış açısı görüleni belirler. Nâzım Hikmet'i "evrensel insanlık değerleri"nin şairi olarak okumak başka bir Nâzım Hikmet buldurur, Nâzım Hikmet'i sosyalist insani değerlerin şairi olarak okumak başka... Nâzım Hikmet, 1935 yılında Nurullah Ataç'ı savunduğu Ben Münekkitten Yanayım yazısında şöyle yazar: "Bence, münekkidin en kötüsü bile müspet iş görür. En kötüsü bile bir temizleyici, bir yol açıcıdır. Kaldı ki iyisi liderdir. Yapıcıdır. Münekkit bir yandan büyük çizgileri çizer, öte yandan dedüksiyonlar çıkarır, yapılan işi şuurlaştırır, bu bakımdan da toplayıcıdır."[15] Nâzım Hikmet'in yazdıkları

---

[13] Umberto Eco, Günlük Yaşamdan Sanata, Adam Yay. İstanbul, 1992.
[14] Raymond Wiliams, Marksizm ve Edebiyat, çev. Esen Tarım, Adam Yay.
[15] Nâzım Hikmet, Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil, s. 94. İstanbul,1991.

"genel" anlamda bir eleştirmen için doğrudur. Ama belirli bir toplumdaki belirli bir sınıfın dünya görüşüyle eleştiri yapan eleştirmen, eleştirinin gerçekleşmesi sözkonusu olduğunda eksiktir. Nâzım Hikmet eleştirmeni "iyi", "kötü" diye sınıflandırırken soyuttur. Kendi yöntemine aykırı düşünür. Eleştirmenin işlevini ise son derece aydınlatıcı bir biçimde çizer. Eleştirmen, yapılanı anlamlandırır, bilince çıkarır. Genelleştirir. Kavramlaştırır. Temizler, eksiklerden, yanlışlardan arındırır, özün ortaya çıkmasını sağlar. Zenginleştirir. Eleştiri, sanat yapıtını bütün bunları yaparak zenginleştirir. Nâzım Hikmet'in yukardaki düşüncesinin, "iyi-kötü" soyut karşıtlığıyla "münekkidin en kötüsü bile müspet iş görür" yanlış sonucuna götürdüğünü yazmak, bir zenginleştirme çabasıdır. Çünkü kötü eleştirmenler değil, egemen sınıfın ideolojisiyle eleştiri yapanlar, belki "müspet" bir iş yaparlar ama bu müspet iş egemen sınıfın hizmetindedir. Memet Fuat'ın Nedim Gürsel'in eleştirileri gibi. Nâzım Hikmet'i egemen sınıfın görmek istediği biçimde çizerler. Böyle bir Nâzım Hikmet göstermeye çalışırlar.

Böylelikle, "yoksullaştırmaya" karşı "zenginleştirme" süreci çıkar. Zenginleştirme, Nâzım Hikmet'in "genel anlamda" eleştirmen için söylediklerini uygulamaktır. Sanat yapıtını diyalektik maddeci yöntemle irdelemek, çıkarımlar yapmak, ileriye giden yolda onu anlamlandırmaktır. Yoksullaştıranlar, Memet Fuat ve Nedim Gürsel'in Nâzım Hikmet'e yaptığı gibi, tersini yaparlar. Seçmeci bir yöntemle, çizgileri belirsizleştirici ve geriye götürücü, yolun önünde engeller çıkarıcı bir iş yaparlar. Nâzım Hikmet, Memet Fuat'a yazdığı mektuplarda zenginleştirici ışığını birçok sanatçıya tutar. Tevfik Fikret'i, Zola'yı, Mayakovski'yi ve onlarca sanatçıyı ileriye götüren yolda irdeler, çıkarımlar yapar, anlamlandırır, aydınlatır. Don Kişot çözümlemesi, Don Kişot'u, "gelecek devrin karakterini" de içeren yanlar görerek, zenginleştirir. Şimdi, bir zenginleştiricinin, Nâzım Hikmet'in, bir yoksullaştırıcının arada "ilginç" şiirler de bulduğu "propagandacı" dönemi için yazdıklarını okuyalım: "Nâzım Hikmet'i gerçek bir şair-düşünür yapan şiirler 1925-1938 arasında yazdığı şiirlerdir."[16] Afşar Timuçin, yoksullaştırana göre, Nâzım Hikmet'in "arada ilginç şiirler

---

[16] Afşar Timuçin, Nâzım Hikmet'in Şiiri, s. 40. İstanbul, 1979.

de yazdığı" bir dönemi, en önemli dönem olarak niteliyor. Yoksullaştırıcı, Nâzım Hikmet'i hapishaneden ve Türk Köylüsü şiirinden başlatmak istiyor. Zenginleştirici ise, bu şiirin Nâzım Hikmet'in en kötü şiirlerinden biri olduğunu söylüyor. Yoksullaştırıcılar Nâzım Hikmet'i Yunus'a bağlamaya çalışıyorlar. Bence, tam tersine, ayrılmalıdır.

Yoksullaştırma, asimilasyon, çarpıtma burjuva estetikçile-rinin temel işlevi. Egemen ideolojinin şaşırtıcı, görmezleştirici karanlığımn ortaya çıktığı süreç bu. Evrensel bir süreç. Resimde Nicos Hadjinicolaou, devrimine ihanet eden burjuvazinin zavallılaşmasını gözler önüne seriyor. Burjuva resim borsası simsarları, Devrimin rüzgarlarına kapılarak bir resim yapan David'i nasıl yoksullaştırıyor? "Marat'nın siyasal kimliğinin, hâlâ, ciddi sanat tarihçilerinin David tarafından Marat konusunda yapılmış bir tabloyu bile yargılamalarını engelleyecek kadar büyük nefret uyandırdığını görmek insana hayret veriyor. (...) Burjuvazinin (...) kendi devrimini nasıl kapı önüne bırakıverdiği akıl almaz bir şeydir ve burjuvazinin lütuflarına mazhar olan aydın kişilerin kalkıp nesnel olmaktan söz etmelerini de, marksistleri haksız yere ve ikiyüzlüce bilim ve kültürü siyasete alet etmekle suçlamalarını da insanın havsalası almaz!"[17] Şaşkınlığını böyle yazıyor Hadjinicolaou. Kitabında bunun nasıl böyle olabildiğini inceliyor. Sanat tarihine getirdiği bakış açısıyla zenginleştiriyor sanat tarihini.

Burjuvazi yalnızca kendi devrimine ihanet etmedi. Bütün devrimlere ihanet etti ve düşman oldu. Burjuva devrimcisi Condercet eserine Büyük Devrim'i ileriye götürebilmek için eski devrimleri incelemek gerekliliğiyle başladı. İktidarını kuran burjuvazi ise, ebedi olabilmek için, toplumsal artı değere elkoyabilmek için devrim düşmanı oldu. Burjuvazi bir yoksullaştırıcıdır. Her alanda. Emeğine elkoyduğu işçiyi maddi gereksinimlerinden yoksun bırakır. İnsani bütün değerleri metalaştırarak, sürüleştirdiği insanın içdünyasını yoksullaştırır... İnsanı anlaşılmazcı, insandışı sanata mahkum ederek yoksullaştırır... Bu çemberi kıran sanatçıları asimile ederek yoksullaştırmayı sürdürür. Zenginleşmenin burjuva anlamı çirkindir... Sömürüye dayanır. Bir yeni dil içinde bunun tersine çevrilmesi gerekiyor. Burada bunu yapmaya çalışıyorum. Nâzım Hikmet, şiirinde "mal-

---

[17] Nicos Hadjinicolaou, Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadeleleri, Kaynak Yay. s.154-155.

mülk" kavramları için yapıyor bunu. Şiirini, "balını", bütün malı-mülkü yazarak.

Nâzım Hikmet'in anlamakta titizlendiği bilinir. Üstelik o, en yakın bildiklerinin bile en küçük yoksullaştırma girişimini eleştirmiştir. Maksim Gorki'ye Açık Mektup şöyle biter:

.....

Biliriz
Lenin'i
sevdiğini
biliriz!
Biliriz bunu ihtiyar usta!
Bak bu hususta
hemfikiriz!
Fakat sevmek
anlamak
demek
değil!
Şuurun
çok uzun
bir köprüsü var
duymakla anlamanın arasında.
Sen de sevdin onu,
onu duydun,
fakat anlamadın!
Öldü.
ağladın fakat
bizim gibi ağlamadın!
Onu sen anlamadın!
Anlamadın!
Anlamadın!..
Lenin'i anlamak demek
İnkılâbı Lenin gibi anlamak demektir!..
Sen İnkılâbı anlamadın!..
Bırak!
Maksim Gorki bırak!
Onu anlıyarak

sevenler anlatsın!..
Bırak!
Onu bizden dinlesin
Kapri balıkçıları!..

Devrimin dil arayışı

Lenin'i anlamak aynı zamanda yeni bir dille düşünebilmektir.

Lenin, Şubat Devrimi'nin gel-gitleri içinde, dünyanın en heyecan verici, en cüretkar, yolaçıcı yazılarından birinde, Nisan Tezleri'nde sorar: "Bilimsel bakımdan doğru olmak ve prole-teryanın siyasal bilincini aydınlatmak için partimizin adı ne olmalı?" Gerçekliği kavramada dilin, kavramlaştırmanın önemini anlamayanlar için ne kadar gereksiz bir soru. Rusya altüst olurken, devrimci bir partinin önderi, ateşler içinde partisinin adını değiştirmekle uğraşıyor. Rus Sosyal Demokrat İşçi Partisi'nin adını değiştirmekle ne olur? Lenin bu konuya bir bölüm ayırmıştır. "Şimdi son soruna, partimizin adı sorununa geliyorum. Marx ve Engels'in yapmış oldukları gibi, kendimizi Komünist Partisi olarak adlandırmalıyız."[18] Lenin, bunun gereklerini açıklamaya girişiyor: "Sosyal demokrasi adlandırması, Marks'ın bir çok kez, özellikle 1875'te Gotha Programı'nın Eleştirisi'nde göstermiş olduğu ve Engels'in de 1894'te daha popüler bir açıklamasında yinelemiş bulunduğu gibi **bilimsel bakımdan** doğru değildir. İnsanlık, kapitalizmden, doğrudan doğruya ancak sosyalizme, yani üretim araçlarının ortaklaşa mülkiyeti ile ürünlerin herkesin emeğine göre bölüşümüne geçebilir. Bizim Partimiz daha uzağı görüyor: Sosyalizm, kaçınılmaz olarak, yavaş yavaş, bayrağı üzerinde: 'Herkesten yeteneklerine göre, herkese gereksinmelerine göre' yazan komünizme dönüşecektir."[19] Burada "sosyal-demokrat" kavramı artık bir gerçekliği anlatmaya yetmiyor. Peki ama, Lenin, daha önce Marx ve Engels'in bu konuda yazdıklarını bilmiyor muydu? Biliyordu elbette. Ama devrim, hem yeni bir gerçeklik yaratmış, eski kavramın yetersizliğini iyice su yüzüne çıkarmıştır hem de ileriye gitmenin koşullarından biri haline

---

[18] Lenin, Nisan Tezleri ve Ekim Devrimi, s.70, çev. M. Ardos, Sol Yay., Ankara, 1979.
[19] Lenin, age, s. 71.

gelmiştir yeni kavram. Devrim, Lenin'in bu konudaki düşüncesini hayata geçirmeye zorlamıştır. "Adımızın ikinci bölümü de (sosyal-**demokrat**), bilimsel bakımdan doğru değildir. Demokrasi, devlet biçimlerinden biridir. Oysa, biz marksistler, biz **her türlü** devlete karşıyız."[20] Bu satırları okuyan asimilasyoncu irkilecek. "Hiçbiri gerçekleşmedi bu düşüncelerin", diyecek, ama hâlâ 'çağdışı' savunucuları var.

Memet Fuat sözgelimi, buradaki "demokrasi" kavramını kendininkiyle nasıl bağdaştıracak. "Özgürlükleri bir hak olarak belirleyen" Memet Fuat "demokrasi"si ile Lenin'in burada çizdiği demokrasi nasıl aynı olabilir: "Demokrasi terimi, komünist partiye uygulandığı zaman, yalnızca bilimsel açıdan doğru olmamakla kalmaz. Bugün, 1917 martından sonra, bu terim, devrimci halkın gözlerine takılmış, onu yeniyi özgürce, çekinmeden ve kendi öz girişkenliği ile yapmaktan, yani devlet içinde **tek iktidar** olarak, **her türlü** devletin solmasının habercileri olarak işçi, köylü ve başkalarının vekilleri sovyetlerini örgütlemekten engelleyen bir **gözbağı** demektir."[21]

Nisan Tezleri, bir de devrimin dili zorlaması olarak okunmalıdır. Lenin yeni durumu açımlamakta dili zorluyor. Devrim aynı zamanda dili de yeniliyor. Bir tabulu yazıda savunulanların tersini gösteriyor Lenin'in yazdıkları.

İnsancıl'ın uzun bir süredir gündeme getirdiği, tartıştığı yeni dil arayışı gereğince anlaşılamadı. Egemen sınıfın sanatçıları ve estetikçileri, sözgelimi yapısalcı dil kuramını kabul etmekte tereddüt göstermiyorlar. Ancak bizim yeni dilimiz, yapısalcıların yaptığı gibi, dili tarihten ve toplumdan kopartmadığı için anlamamakta direniyorlar. Bizim dil arayışımızda, dilin bu niteliğini görmek belirleyicidir.

Memet Fuat, Nâzım Hikmet yoksullaştırıcısı, Adam Sanat'ın Şubat 1993 sayısındaki tabulu yazısında şöyle yazıyor: "Sözcüklerin anlamları, ya da dilin kuralları elbette değişmemiştir. Böyle bir şey düşünülemez bile." "Dili bozarak, kavramlarla oynayarak, yeni bir yaşam anlayışına gitmek olanaksızdır." Yazının "tabulu" oluşuna geleceğim, önce Memet Fuat'ın dil sorununu çarpıtması üzerinde durmak istiyorum. Egemen dil kavramı, dilin burjuva bakış açısıyla

---

[20] Lenin, age, s. 71.
[21] Lenin, age, s. 74.

düzenlenmesini anlatıyor. Memet Fuat'ın "komünizm" kavramını "ortaklama" biçiminde çevirmesi, burjuva bakış açısıyla düzenlenmiş kavrama bir örnek. Bunun üzerinde durmuştum. Lenin'in, partisinin adını sosyal-demokrat'tan komünist'e çevirmesi, dilin proletarya açısından düzenlenmesine bir örnek. Proletarya kapitalist sistemi yıkmak istiyor. Burada Lenin, "demokrat" kavramının, bu yıkma özlemini, devrimin gerçekliğini karşılamadığı noktasından hareket ediyor. Bu öylesine belirleyici ki, yukarda aktardığım bölümde altını çizmiş Lenin: "**engelleyici**", "**gözbağlayıcı**" eski kavramla düşünmek.

Memet Fuat yoksullaştırmaya dilde de devam ediyor. Komünizmi bir burjuva kavramı "ortaklama"ya indirerek. "Ortaklama" neden burjuva kavramı? Burjuva ilişkilerin bugün ürettiği bir gerçekliği temel aldığı için. Bugün çevremizde ortaklıklar görmüyor muyuz? Tekeller binlere varan insanların ortaklığı haline geldi. Ortaklama, bu ilişkiyi komünizm kavramına yamıyor.

Memet Fuat, tabulu yazısına şöyle başlıyor: "İçinde yaşadığımız çarpık düzenin yozlaşmış değer yargıları arasında, inandığı doğruları çevresindekilere nasıl anlatacağını bilemeyen aydınların, 'Kavramları iğdiş edilmiş, yerleşik egemen dille olanaksız bu... Yeni bir dil... Yeni bir dil' diye... diye sızlandıkları oluyor."[22] "Sızlanıyor" diyerek hafifsemeye çalışıyor Memet Fuat, ama asıl kendini hafifsediğinden habersiz. "Çarpık" ve "yozlaşmış düzen" kavramları tam da egemen dille üretilmiş kavramlar da ondan. Eğer kapitalist düzenin bugün yarattığı gerçekliği "çarpık"lıkla veya "yozlaşmış"lıkla açıklarsanız, kapitalist düzeni yeniden üretiyorsunuz demektir. Bu düzenle ilgili bütün eleştirileriniz boşlukta kalır. İşte o zaman sızlanma ortaya çıkar. Evet, Bay Memet Fuat, sizin yaptığınız sızlanma tam da. Çünkü siz, çirkin gerçekliği, bu gerçekliğin yaratıcısı kapitalist sisteme değil, güzel, düzgün kapitalist sistemin "yozlaşmış" olmasına bağlıyorsunuz. Gerçekliği başaşağı algılıyorsunuz böylelikle. Bütün eleştirileriniz de, kökten olmadığı, sorunun kaynağına inmediği için sızlanmadan öteye gidemiyor. Üstelik bütün bunlar, yeni dil arayışı sürecinde yazıldı. Tartışıldı. Siz, bunlardan bihaber, bir ucundan yakalıyor ve hemen bu ülkedeki temel işlevinize girişiyorsunuz: yoksullaştırmaya... Elbette burjuva dille düşünüp yazacak ve yoksullaştıracaksınız, burjuva dü-

---

[22] Memet Fuat, Adam Sanat, Şubat 1993

zeninin bir tekelinde yöneticilik yapan birinden başka ne beklenir ki?

Lenin, yeni gerçeklik karşısında yanlışlanan partisinin adını değiştirme gerekliliğini açımlamayı sürdürür: "Dünyadaki nesnel durum öyledir ki, partimizin eski adı yığınların aldatılmasını **kolaylaştırır**, ileriye doğru hareketi **engeller**."[21] "Kirli gömleği atmanın zamanıdır."[23] diye bitirir Lenin. Devrim yeni bir toplum, yeni bir bilgi anlayışı, yeni bir insan anlayışı ve yeni bir dil demektir.

Dil ile gerçeklik ilişkisinin önemini kavramada fiziğin 20. yüzyıldaki gelişimi yardımcı olabilir. Kuantum Teorisiyle ortaya çıkan temel güçlük bilimin gözlem kavramını değiştirdi. Atomu incelemek için yapılan deneylerde, gözlem aracı, ölçülecek gerçekliği değiştiriyordu. Böylelikle gözleyen-gözlenen ilişkisinde, gözlem aracımn da etkin bir rolü olduğu ortaya çıktı.[24] Max Planck, bu durum karşısında şunları yazıyor: "Ne olursa olsun her bilimsel araştırmanın temel varsayımı olan 'evrendeki her olay insandan ve onun ölçü aletlerinden bağımsız cerayan etmektedir' ilkesinde direnmeliyim. Olaylardan bilgi edinmek için her ne kadar daima ölçme eylemine bağlı kalmak zorunda isek ve ölçümlerimiz yüzünden ölçülecek olayın sürecinde az çok büyük aksamalar meydana geliyorsa bu demek değildir ki bu aksatımların nedenleri ilerde saptanamayacak veya dikkate alınmayacak."[25] Planck, bu aksama karşısında, bilime duyduğu güvenle, direniyor. Kuantum Teorisi, fizikte başlıbaşına yeni bir dildir. Fizik, Kuantumla kavradığı gerçekliği açımlayabilecek yeni bir dili gereksinir. Planck aynı yerde bunun üzerinde de duruyor. "Heisenberg kesinsizlik yasasına göre, belli bir hıza sahip bir elektronun konumu (yeri) tamamiyle belirsizdir. (...) Ancak... bu kesinsizlik yasası da determinizmin eksiksiz bir teorisini oluşturmaya tek başına yetmiyor. Bu yasa bir eşitsizlik ilişkisiyle ifade edildiği üzere, belli içerikte başka bir ilkenin kabulü için gerekli çerçeveyi hazırlıyor bir bakıma. Peki nedir bu yeni ilke? Onu bugün hiç kimse bilmiyor. O ilkeyi formüle etmek için her halde soyut birtakım yeni kavramların, klasik teoriye

---

[21] Lenin age, s. 74.
[23] Lenin age, s. 75.
[24] Yalçın Küçük, Estetik Hesaplaşma, Tekin Yay, 1987.
[25] Max Planck, Modern Doğa Anlayışı ve Kuantum Teorisine Giriş, s. 100, Çev.: Yılmaz Öner Alan Yay., İstanbul, 1987.

hepten yabancı kavramların getirilmesi zorunlu."[26] Planck'ın yazdıkları nesnel gerçekliği kavrama sürecinde, anlama sürecinde dilin yaktığı ışığın önemini gösteriyor.

Aynı sorun Heisenberg'de de var. Parça ve Bütün'de Niels Bohr'un sözlerini aktarıyor: "Doğa bilimi fenomenleri gözlemlemek ve kontrol edebilmeleri için sonuçları başkalarına bildirmekten ibarettir. Nesnel olarak gerçekleşenin ne olduğu veya tekrar tekrar düzenli bir biçimde gerçekleştiği konusunda birleşilirse anlama için bir nedene sahip olunur. Bütün bu gözlem yapma ve bildirme süreci gerçekte klasik fiziğin kavramlarıyla gerçekleşir." Bohr, klasik fiziğin dilinin yetmeyeceğini vurguluyor: "Kısacası klasik fiziğe göre güvenilir bir ölçüm için gerekli olan tüm koşulların yerine getirilmiş olduğundan emin olmak zorundayız. Bu bilimimizin; yaptığımız ölçme hakkında kendimizi büyük ölçüde günlük yaşamın deneyleri hakkında konuştuğumuz dille aynı yapıda olan bir dilde ifade ettiğimiz varsayımına aittir. Biz bu dilin, yolumuzu bulabilmemiz ve anlaşabilmemiz için kusursuz bir araç olmadığını öğrendik. Ama bu araç aynı zamanda bilimimizin dayandığı bir varsayımdır."[27] Bozuk çeviriye karşın, Bohr'un söyledikleri, Kuantum fiziğinde klasik fiziğin dilinin, "gözlem yöntemi"de bu dilin içinde, yetmediğini gösteriyor.

Kuantum Teorisinin dil sorununda somutlayıcı bir alan olması iki düzlemde gerçekleşiyor. Birincisi, özgül bir alan olarak, yeni dil yaratan bir bilim. Fiziğin geçmiş dilinden kurtulmanın çelişkilerini içeriyor. Yeni kavramlar yaratıyor.

İkincisi ve daha önemlisi, dil gerçeklik ilişkisinde modellik edebilecek bir ilişkiyi açığa çıkarıyor. Gözlemde, gözlem aracının, gözleyenin gerçeklik ile ilişkisini etkilemesi gibi, dilin, insanın dil aracılığıyla gerçeklikle bir ilişki kurması sürecinde bu ilişkiyi etkilemesi sözkonusu. Dil de, atom fiziğindeki gözlem aracı türünden, yalıtlanmış bir aracı değil, gösterdiği gerçekliği bozarak yansıtıyor. Fizikte, gözlem aracının fiziksel yapısı belirliyor bu etkinliği. Dil de ise sorun daha karmaşıktır. Dil, tarihi ve toplumsaldır çünkü. İnsanın

---

[26] Planck, age, s. 99-100.

[27] Werner Heisenberg. Parça ve Bütün, s. 153, Çev.: Ayşe Atalay, Düzlem Yay., 1990.

gerçeklikle kurduğu ilişkide, dilin saf, nötr bir araç olmayışı, dilin yeni bir kavrayışını zorluyor. Dil bir araç değil, insanın gerçeklikle ilişkisinde bir süreçtir. Bu süreçte, toplumsal ilişkiler, bu ilişkilerin yarattığı ideolojiler dili etkiliyor, dolayısıyla, gerçeklik insan ilişkisinde dil süreci de etkileniyor bundan. Yeni dil, bu süreçte, Planck'ın da belirttiği gibi, dilin gerçekliği bozuk kavrayıcı etkinliğini mümkün olduğunca azaltma mücadelesinden doğar. Çünkü, Bohr, bilime ilişkin söylüyor, nasıl "bilim fenomenleri gözlemek ve kontrol altına almak" işleviyle yüklüyse, dil de, insani her alandaki yeriyle bu işlevle yüklü. Lenin, dilin bu işlevini kavradığı için, devrimin ateşleri içinde partisinin adını yenilemekle uğraşıyor. Devrimde, dilin değiştirmek için sunduğu kavratıcı işlev en yüksek düzeye erişiyor çünkü.

Toplumsal fenomenleri dönüştürmek için dilin rolü bu nedenle çok önemli, Memet Fuat'ın tabulu yazısındaki dil de bunu bir kez daha gösteriyor.

Tabuya geliyorum. Tabu da dille ilişkilidir. İlkel insanın yasaklamalar düzeninde "tabu" dokunulmazlıkları gösteriyor. Tabulu nesne ya da kişilere dokunulması, adlarının anılması yasak. Yasak korkudan kaynaklanıyor. İlkel insan bu yasakları çiğnediğinde felaketlerle karşılaşacağından korkuyor. Memet Fuat, Adam Sanat'ın Şubat sayısında tabuyu günümüze getirmiş. İlkel insanın adlandırma korkusunu yazısında uygulamış. Adını vermediği insanları eleştiriyor. Adlandırmaktan korkuyor. Eski dili savunmak, duygusal düzeyde tanımlanırsa "adlandırmaktan korkmaktır". Memet Fuat bunu sergiliyor ve hayali rakiplerle polemiğe giriyor. "Yeni dil diye sızlanan" bu hayali rakipler İnsancıl dergisi yazarları mı?

İlerleme tabuların ve tabulu bilincin yıkılmasıyla gerçekleşiyor. "Piyasa" ve bütün "tekel" tabularının yıkılmasıyla ilerleme, devrimlerine yeniden kavuşacak.

Tabulu bilinçleri, Nâzım Hikmet'in eserini yoksullaştıranları, onun balına üşüşen tekelci kapitalizmin ideologlarını ise, Nâzım Hikmet yıllar önce ne güzel yazmış. Bence bu şiir, o günlerden çok, bugünün "kadrolar"ını anlatıyor. Bugünün tekelci haşaratlarını bu şiirden daha iyi ne dillendirebilir...

.....
Onlar istiyorlar ki
kara toprağın kalbi durana kadar
bir pazarda kelepir bir mal gibi satalım
kafamızın ışığını, gücünü kolumuzun..
Kadınlarımızı karşılarında oynatalım.
Ve dumanlanmağa başlayınca
gözümüzün bakışı,
yavaşlayınca
damarlarımızda kanın akışı
karaya vurmuş balıklar gibi
köprü altlarında yatalım..

KARDEŞLER!
Onlara elleriniz dokunmuşsa eğer
yedi tas su dökün ellerinize.
Yırtarak bayramlık gömleğimi ben
peşkir yaparım size...

Biz,
aynı yastıkta yatar gibi
toprağa başlarını yanyana koyanlar,

Biz,
yüzümüzün derisi koyu açık yanmış diye,
saçlarımız ayrı ayrı boyanmış diye
barsaklarımızı birbirimizin avucuna dökerek
birbirimizin gırtlağını dişimizle sökerek
gebereceğiz...

Ve kadrolar
parlatarak
kara gömleklerinin beyaz kordonlarını
gömecekler kadife koltuklara
golf pantolanlarını...

KARDEŞLER !
Onların adına benziyorsa adınız eğer
adınızı değiştirin.
Vebanın girdiği kapıdan girin
onların evine atmayın ayak...

Onlar istiyorlar ki
çift ağızlı baltalarıyla
yuvarlansın kafalarımız önüne yarın
o kara gömlekleri beyaz kordonlu
golf pantolonlu
kadroların...

İnsancıl / Temmuz 1993, Sayı: 33

Putlara Karşı Nâzım Hikmet

Nâzım Hikmet'in bir kavramı var: "Düşman Estetik". Ne yazık ki, Nâzım Hikmet bu kavramı fazla geliştirmeden bırakmış. Estetiğin tekelci sermayenin daha çok güdümüne girdiği koşullarda Nâzım Hikmet'in kavramı son derece aydınlatıcı.

Nâzım Hikmet, 1940'larda hapishaneden Kemal Tahir'e mektuplarından birinde "düşman estetiği" yazıyor: "Diğer taraftan Ahmet Haşim'e, Bodler'e, ne bileyim Yahya Kemal'e filan da haset etmedim. Çünkü onların estetiği düşman ve ayrı cins ve neviden bir estetiktir. Sonra Mevlana, Fuzuli filan gibiler de var, onlar bugün çok uzak, belki bu sebepten düşmanlıklarını öyle konkre ve keskin duymuyorum ve bazen parça parça sırf teknik bakımdan ve bazen lirik unsurlarıyla hoşuma gidiyorlar. Zaten Kemal, gün geçtikçe kendimin gitgide daha kuvvetle politik bir varlık olduğumu anlıyorum. Politik kelimesini en doğru manasıyla anlıyorum tabii. Bundan dolayı da seksüel, cinsi kıskançlığın haricinde bende ya sevgi, ya nefret ve düşmanlık var. Fakat haset yok? Felsefede materyalist, hayatta idealist olmanın, olmaya çalışmamn bir hususiyeti de bu olsa gerek." Felsefede ve sanatta materyalizmin, gerçekçiliğin kurutulması için tekelci ideologların saferberlik ilan ettiği koşullarda, düşman estetik kategorisini geliştirmek gerekiyor. Sınıflı toplum, her alanı bölüyor çünkü. Bu bölünmüşlük, ancak sömürenlerin ortadan kaldırılmasıyla ortadan kaldırılabilir. Bu da, Hikmet'in mektubunda yazdığı gibi, "kuvvetle politik varlık"laşmış insanların, "kuvvetle politik örgütlenme"lerle eşitsizlikçi toplumun ortadan kaldırılması mücadelesini gerektiriyor.

Düşman estetik ne yapıyor? Egemen sınıfın değerlerini, toplума güzel gösteriyor. Yahya Kemal'in yazdıklarımn düşman estetik olması bu nedenle. Yahya Kemal, "Bin atlı akınlarda çocuklar gibi

şendik" şiiriyle sömürücü bir toplumun tarihini güzel gösterdi. Çöken Osmanlı'yı yücelten bir estetikle, egemen sınıfın tepelerinden, Park Otel'den, Tevfik Fikret'in gerçekçi şiirinde bir "kart orospuya" benzettiği İstanbul'u güzelleştirdi. Yahya Kemal okul kitaplarına girdi. Egemen sınıfın değerleri, gerçekliği tersyüz eden bu estetikle taze bilinçlere büyük sanat eseri olarak kazındı. Burjuva ideolog her fırsatta, Yahya Kemal'in büyük şairliğinden dem vurdu. Nâzım Hikmet'in Yahya Kemal şiirini düşman estetik kategorisine sokması, bu gerçekliğin ortaya konması açısından önemli. Sınıflara bölünmüş bir toplumda estetiği de, sanatı, kültürü de bölmek gerektiğinin bilincine varmamızı sağlıyor.

Nâzım Hikmet 1929'da "Putları Yıkıyoruz!" hareketini başlattı. Çok açık, belirli, nesnel bir temel üzerinde, egemen sınıfın devrini doldurmuş sanatına karşı çıkarken, yerine yenisini, ezilen sınıfın estetiğiyle yaratılanı koymaya çalıştı. Çok kısa sürdü. Büyük bir tepkiyle karşılaştı. Nâzım Hikmet'in "Putları Yıkıyoruz!" kampanyası edebiyat tarihinin en önemli tartışmalarından biridir. Bu tartışmanın yeterince incelendiği, sanatsal bilincimizde aydınlatıcı bir yer tuttuğu söylenemez. Bu tartışmanın şaşırtıcı bir keskinliği var. Sanat tartışmasının ideolojik-politik niteliği çok açık. Sınırları netleşmiş, kesin bir saflaşma ortaya çıkıyor. Egemen sınıfların sanatçıları bir safta; belki ezilen sınıfla politik-pratik bağları sınırlı, ama onların yanında, onların ideolojisi temelinde yeni bir sanat anlayışı kurmaya çalışanlar öbür safta.

Nâzım Hikmet, Abdülhak Hâmit'in "Dahi-i Azam" putunu yıktığı yazısına gösterilen tepkiler karşısında, Resimli Ay'ın Haziran 1929 sayısında şunları yazmak zorunda kalıyor. "Gelelim Hâmit Bey'e dahi demeyip, Şekspir'e dahi demenin hiyanet olup olmadığına: Dahi meselesi esrar-ı askeriyeden midir ki bunun fosluğunun faş edilmesi ihanet olsun?..

"Hakiki dehayı bulmak için sahte dehaları, kafalarımıza zorla dikilen putları yıkalım..."

O günün putları bugünün putları yanında hiç kalır. Tekelci burjuvazi bugün hayatın her alanını putlarla ördü. Özellikle de sanat alanını. Yalnız yerli putlar değil, evrensel putlarla da mücadele etmek zorundayız. Sanattan dem vuran putperest burjuva ideologları sayma-

ya başlıyorlar hemen... Ezra Pound, Borges, Proust, Musil, Kundera, Dali... Yahya Kemal, Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay... listeler uzayıp gidiyor. Bunlar, sanatın "baş yapıtlarını" vermişler, sanatsal dokunulmazlıkları var... Emekçi sınıfın sanatını yapanlar için, bugünün putlarını deşifre etmek, kitlelerin bilinçlerini körleştirmelerini önlemek daha güç ve ivedi görevlerden biri. Nâzım Hikmet egemen sınıfın sanatına saldırırken, bir yandan da yeni sanatın örneklerini veriyor. "Putları Yıkıyoruz!" etkili olduysa, etkinliğini bu somutlayıcı yöntemden almıştır.

Nâzım Hikmet'in 20'li yılların sonunda Resimli Ay'daki çabaları yeni bir sanatın estetiğini kurmayı üstlenmiştir. Şiirde, romanda, öyküde yeni eserleri tanıtır, yeni sanatın ilkelerini biçimlendirir. İlhami Bekir'in şiirleri, Peyami Safa'nın "9'uncu Hariciye Koğuşu", Mahmut Yesari'nin romanları, Muhsin Ertuğrul'un tiyatrosu üzerine yazdığı yazılarda hep aynı kaygıyı bulabiliriz: Emekçi sınıflara dayanan "diyalektik gerçekçi" yeni sanatın doğumunu hızlandırma ve geliştirme çabası.

Peyami Safa'nın "9'uncu Hariciye Koğuşu" karşısında coşkuya kapılan Hikmet şöyle yazıyor: "9'uncu Hariciye Koğuşu'nu, Çalı Kuşu'na ağlayanların anlaması kabil değildir. 9'uncu Hariciye Koğuşu on bin yüz bin, bir milyon satılırdı; eğer ıstırabı, azabı ve neşeyi coşkun bir ciddiyetle duyan öz ve halis halk kitleleri okuma ve yazma bilselerdi. Büyük eserleri ya hakiki halk kitlesi, ya hakiki büyük münevver tabakası anlayabiliyor. Orta münevver ve burjuva, sanatı en az ve en kötü tarafından anlayandır. Büyük Rus sanatkarları bilhassa son inkılaptan, hakiki halkın, hakiki sanatla tanış olmasına imkan hasıl olduktan sonra okuyucu kitlelerini, eskisine nazaran yüzlerce misli çoğalttılar."

Eleştiri yeninin savunusuyla birarada gidiyor. Nâzım Hikmet, burjuvazinin sanatına ağır darbeler indiriyor. Peyami Safa'yı överken Yakup Kadri'yi, Reşat Nuri'yi silkeliyor. "Erenlerin Bağı, Nur Baba, Damla Damla filan gibi lohusa şerbeti lezzetinde mayileri bize kenarları yaldızlı Mahmutpaşa bardakları içinde içirmeye çalışanların eserleri ve kendileri çoktan mazi oldu. Bu bir evvelki edebiyat nesline karşı içimde hiç bir hürmet hissi yok."

Sanatı sınıfsallaştırıyor, sanattan alınacak zevki de sınıflara

göre çiziyor. "Burjuvanın çocuğu 9'uncu Hariciye Koğuşu'nda yatmadı, o ve onun anası, babası o beyaz duvarın kabusunu duyamaz. 9'uncu Hariciye Koğuşu'nda halkın çocuğu yatıyor, benim oğlum yatacak, onu ancak biz anlarız..." Nâzım Hikmet'in en az üzerinde durulan yanı, işçi sınıfının estetik bilincine yaptığı katkı. Bu konudaki yazıları ve eylemlerinin incelenmesi gerekiyor. "Düşman Estetik"e karşı daha etkili mücadele için... Bu günün putlarına karşı mücadele ederken Nâzım Hikmet'i özümsemek zorundayız.

Newroz / 4-10 Haziran 1994

Nâzım Hikmet'in Asimilasyonu'na Birinci Ek:

Nâzım Hikmet'in Şiirlerine Adam Sansürü

Sonra şu on yıldan bu yana
benim fakir milletime ikram edebildiğim
bir tek elmam var elimde, doktor,
bir kırmızı elma:
kalbim.
Ne arteryo-skleroz, ne nikotin, ne hapis,
işte bu yüzden doktorcuğum, bu yüzden,
bende bu angina pektoris.

Nâzım Hikmet'in kalbi kurşuna dizilmeye devam ediyor. Kırmızı elması, kalbi, yani şiirleri satılığa çıkartılmaş Nâzım Hikmet'in. Bir yayıncılık tekelinin pazarlama malı haline getirilen şiirleri üzerinde ticari kavgalar kopuyor. Bütün bunlar da yetmiyor olmalı, şiirleri sansürlü olarak basılıyor.

Son günlerde Nâzım Hikmet'in eserlerinin yayımlanması ve okura ulaştırılmasıyla ilgili yeni gelişmeler ortaya çıktı. Nâzım Hikmet'in bütün eserlerini yayımlayan Adam Yayınları ile, Nâzım Hikmet'in Bulgaristan'da basılmış "bütün eserleri"ni Türkiye'ye ithal ederek "pazarlamak" isteyen Fedai Erdoğ arasındaki "telif hakkı" çekişmesi, Nâzım Hikmet'in eserinin metalaştırılmasının hangi düzeye indirildiğini ortaya çıkardı.

Nâzım Hikmet'in Bulgaristan'da basılmış eserlerini ithal ederek, Adam Yayınları'ndan daha "ucuz bir fiyatla" okura ulaştırmak isteyen Fedai Erdoğ ilkin gümrükte durduruldu. Nâzım Hikmet'in

kitaplarının telif haklarının "yasal varisleri"nce Adam Yayınları'na satıldığı gerekçesiyle, kitapları Türkiye'ye 8 ay sokmayan Kültür Bakanlığı ve Maliye ve Gümrük Bakanlığının engellemesini, inatçı bir mücadeleyle yenen Erdoğ, sonunda kitapları ülkeye sokmayı ve "pazarlamayı" başardı. Kitapların girişi, telif hakları yasasındaki, yazar öldükten sonraki 50 yıl süresince, eserlerinin "telif hakları mirasçılarınındır", ilkesi gereğince engellenmek istendi. Ancak bir nokta atlanmıştı. Bu yasa TC vatandaşları için geçerliydi, oysa Nâzım Hikmet, "vatandaşlıktan" çıkartılmıştı. Öldüğünde Polonya yurttaşı görünüyordu. Tekellerin çıkarı sözkonusu olunca Nâzım Hikmet'i "vatandaşlıktan" çıkarttığını unutan devlet, bu yasaya dayanarak kitapların girişini engellemeye çalıştı, ancak başarılı olamadı.

Tekel demek sansür demek

Bu konuda taraflar arasındaki çekişme, sanat yapıtları üzerinden daha çok "kâr" etme kavgasında düğümlenirken, tartışmalarda Adam Yayınları'nın sözcüleri, Bulgaristan basımlarını "korsanlıkla suçladı." Bu çekişmeler, yayıncılıkta tekelleşmenin ve devlet içindeki tekel lobilerinin etkinliğinin boyutlarını ortaya çıkarırken, bir başka noktaya daha ışık tuttu. Tekellerin "sansür" demek olduğunu bir kez daha somutladı. Adam Yayınları, Nâzım Hikmet'in şiirlerini sansürleyerek basmıştı.

Adam Yayınları'nın çıkardığı Nâzım Hikmet şiirlerinde "komünist", "Lenin", "kızıl", "orak çekiç" kelimeleri geçen dizeler özenle ayıklanmış, bu bölümlere noktalar konmuştu. Bu sansürü uygulayan yayınevi, okura, noktaların ne anlama geldiğiyle ilgili herhangi bir açıklama yapma gereği de duymuyordu. Tersine, bütün kitapların başına şöyle bir not konulmuştu: "Elinizdeki derlemeyle, birbirini tutmayan çeşitli müsvettelerden yola çıkan, savruk özensiz, acele basımlardaki kargaşaya, sırasında anlamı zedeleyen dizgi düzelti yanlışlarına son verilmiştir." Belki bu kitaplarda anlamı zedeleyen dizgi yanlışları yoktu ama, Adam Yayınları'nın "ustalıkla" sansürlediği bölümlerde anlamı zedeleyen ve şiirlerin bütünlüğünü bozan çok şey vardı.

Nâzım'ın "Lenin"le buluşmasına makas

Adam Yayınları'nın yayımladığı şiirlerin 7. cildinin 89. sayfasında. Nâzım Hikmet'in Havana Röportajı şiiri şöyle sansür edilmişti:

"ve Sierra dağından yeni inmiş ulu sakalıyla Marks'a rastlıyorum
(.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....)
Nikita'ya rastlıyorum türkülerin kafiyesinde"

Adam Yayınları'nın sansürcüleri Nâzım Hikmet'in Lenin'le karşılaşmasını çıkarmışlar. Şiirin çıkarılan bu bölümü şöyle:

"Lenin'e rastlıyorum her gün biraz daha
sık rastlıyorum Lenin'e güneşli duvarlardan
inecek kızıl yıldızların
ve İspanyolcanın içinde.
Yüksek tahta trübünde uzatmış kolunu
ileriye konuşuyor Kızıl Meydan'da
Küba bayraklarının arasında Lenin."

Öbür şiirlerde de benzeri sansürler uygulanmıştı. Yıllardan beri sansürlenerek basılan ve pazarlaması yapılan sansürlü kitaplara iki tepki dışında hiçbir ses gelmemişti. Birinci tepki, "Nâzım Hikmet Şiirinde Gizli Tarih" kitabımn yazarı Emin Karaca'dan geldi. Toplumsal Dayanışma dergisinin Şubat 1993'te yayımlanan ilk sayısında Emin Karaca rastlantıyla keşfettiği bu sansürü, "Kendi Sansürümü Kendim Yaparım" yazısıyla ortaya koydu. Devlet törenlerinden eksik olmayan ve Nâzım Hikmet'i yeniden TC vatandaşı yapmaya çalışanlardan bu sansür konusunda hiçbir ses çıkmadı.

Bu sansürü ortaya koyan ikinci kişi ise, yayıncı Muzaffer İlhan Erdost oldu. Evrensel Kültür dergisinin Ağustos 1994 sayısında, yine bir rastlantıyla görülen bu sansürü açığa çıkaran Erdost'un değerlen-

dirmesini yandaki sütunlarda okuyacaksınız.

Nâzım Hikmet'in "varislerinin" avukatı Necla Fertan, Fedai Erdoğ'un "ithal" ettiği kitapların Türkiye'de dağıtılmasına karşı çıkarken, bunu, "bu kitapların baskısının kalitesizliğine" bağlıyordu. Nâzım'ın eserine "saygılı olma" gereğiyle açıklıyordu. Ama Adam Yayınları'nca basılan Nâzım Hikmet'in "bütün eserleri"ni "kaliteli" buluyordu. Oysa bu "kaliteli" kitaplarda, "kaliteli bir sansürle" Nâzım Hikmet'in yapıtının bütünlüğünü bozmaktan ve sanatçıya saygısızlık etmekten çekinilmiyordu. Nâzım Hikmet Vakfı, "varislerinin" avukatı, Nâzım Hikmet'in okurları ve edebiyatçılar bu konuda susuyorlardı. Adam Yayınları ise baskı üstüne baskı yapan "tahrif edilmiş" Nâzım Hikmet şiirleriyle milyarlık "kâr"lar ediyordu. Refahlı belediye "heykel kaldırdı" diye "galeyana" gelenler ise, tekelci takımın, Nâzım Hikmet'i sansürlemesi karşısında "utanmazca" susuyordu.

Bu durum, Nâzım Hikmet'in sansürcüleriyle, Nâzım Hikmet tüccarlarının "işbirliği"ni bütün açıklığıyla bir kez daha ortaya koyuyordu.

"Lenin"i yasaklayan "mahkeme kararı"

Sansürle ilgili bilgi almak istediğimiz Adam Yayınları'nın editörlerinden şair Turgay Fişekçi, "O çıkarılan bölümler hakkında yargı kararı olduğu için çıkarıldı." diyerek, yayınevinin bu konuda bir suçu olmadığını belirtmek istiyordu. Aynı konuda ise, Nâzım Hikmet Vakfı Başkanı Aydın Aybay, böyle bir yargı kararının olmadığını söyledi.

Madem "yargı kararı" vardı, peki, Adam Yayınları ve Nâzım Hikmet dostları bunun kaldırılması için neden girişimde bulunmadı? Nâzım Hikmet'i yeniden TC vatandaşı yapma mücadelesinden daha anlâmlı olmaz mıydı? Adam Sanat dergisinin editörlerinden Turgay Fişekçi, yayınevini, yargı kararlarımn değiştirilemeyeceği savıyla savunmaya çalışıyordu. Yargı kararı var diye sanat eserinin bütünlüğünün bozulması doğru mu? sorumuzu ise, "Tabii doğru değil ama burası Türkiye. Böyle bir maddi gerçek olunca oraları dolu olarak basmak, o iki tercihten (toplatılma ve basmamak-bs..a.) biriyle karşı karşıya getiriyor. Türkiye'nin yüzkarasıdır. Buna ortak olan yayınevi değil." diyordu. Bu yasaları aşmak için mücadele etmek gerekmez

miydi? Yüzlerce insan düşünceleri uğruna hapislere konurken, Nâzım Hikmet'in eserini savunmak için mücadele göze alınamaz mıydı? Bunlara Turgay Fişekçi'nin cevabı bir soru oluyor: "Toplatılsa daha mı iyi olur?" Oysa ortada böyle bir yargı kararı yoktu. Türkiye'de sinema sansüründe, belli sahnelerin çıkarılmasıyla bir filmin gösterilmesi sözkonusuydu ama, birkaç dize çıkartılarak bir şiirin serbest bırakılmasını devlet sansürcüleri henüz keşfetmemişti. Bu "yaratıcılık" tekel memurlarına kısmet olmuştu. Adam Yayınevi editörlerinden Turgay Fişekçi, "yargı kararlarında" ısrarlıydı: "iyi araştırma yapmadan böyle bir şey hazırlamaya hakkınız yok. O çıkarılan pasajlar yargı kararlarında geçiyor." diyordu.

Araştırılacak herhangi bir "yargı kararı" yoktu. Olsa olsa tekellerin gizli bir kararı olabilirdi. Bu kararın gerekçesi de anti komünizmdi. Bu "yargı kararı" gereğince Genco Erkal, Nâzım Hikmet'in "yoldaşlar"ını "kardeşler"e çevirerek okuyor. Memet Fuat, "yanlış anlaşılan" yazısında,(*) Nâzım Hikmet'i "liberalleştirmeye" çalışıyordu.

Eski baskılarda Lenin'e "yargı kararı" işlemiyor.

Nâzım Hikmet Vakfı Başkanı Aydın Aybay'a Nâzım Hikmet'in eserleri aleyhine ölümünden sonra açılmış dava ve "bu dizeler çıkacak" diye bir karar olup olmadığını sorduk. Aybay, "Hayır öyle bir şey yok. Bizim hukukumuzda öyle bir sistem yok. Nâzım Hikmet'in eserlerinin yayımlanmasına da aslında bir mani yok idi. Fakat 1960'a kadar herkes korkuyordu yayımlamıyordu. İlk Yön yayımladı, anlaşıldı ki, bir yasak yok, sonra birtakım yayıncılar ticari görünce üstüne atladı." dedi. Peki, Nâzım Hikmet Vakfı'nın, Nâzım Hikmet'in şiirlerinin tahrif edilerek yayımlanması konusundaki tutumu neydi? Aybay, Vakfın, Nâzım Hikmet'in telif hakkıyla ilgili hiçbir ilişkisi olmadığım öne sürerek, şimdiye kadar bu konuda kendilerine bir şikayet gelmediğini söyledi. Eğer böyle bir şikayet varsa inceleyeceklerini belirtti.

Aybay, Nâzım Hikmet'in şiirlerinin bütünlüğünün korunması konusunda şunları söyledi: "Bizim böyle bir amacımız yok. Bizim

(*) Elinizdeki kitabın ilk incelemesinde eleştirilen yazı ve bu eleştiriye verdiği cevap sözkonusu ediliyor.

amacımız Nâzım Hikmet adına bir müze kurmak. Müzede bütün eşyaları sergilenecek. Arşivleri, elyazıları... Biz korumaya kalkarsak siz kimsiniz derler. Ben, ancak, Aydın Aybay olarak takbih ederim. Eğer benim kişisel fikrimi soruyorsanız, böyle bir tahrifat varsa bunu yapan çok ayıp bir iş yapmıştır Nâzım'ın eserine. Vakfımızın bu konuda bir etkinliği olamaz. Fakat ben konuyu yönetim kurulunda gündeme getireceğim."

Nâzım Hikmet'in şiirlerinin sansürlü yayımlanmasına gerekçe gösterilen "yargı kararları", Adam Yayınları'mn küçümsediği daha önceki baskıları bağlamıyor olmalı ki, 1980 yılında Cem Yayınevi'nce basılan Nâzım Hikmet'in Bütün Eserleri'nin 8. cildinde Havana Röportajı eksiksiz, sansürsüz yayımlanmıştı. Bize araştırmayı öneren Adam sansürcülerine araştırma sonuçlarım yazıyoruz: "Yargı kararları" yok. Ama sanatı da tekellerin mülkiyetine geçiren burjuvazinin ve memurlarının "sansür kararları" var. Kararların "mahkumu" Nâzım Hikmet'in şiirleri ortada duruyor.

Sansürü ilk ortaya çıkaran Emin Karaca bu konuda Newroz'a şu değerlendirmede bulundu: "1960'larda Nâzım Hikmet tekrar günyüzüne çıktığında kitapları birbiri peşisıra yayınlanırken, yasalar açısından sakıncalı olan kimi mısralarının, sadece o koşullar içinde kısmen sansür edilmesi anlaşılır bir şeydi. Ancak günümüzde 142. maddenin de fiilen ortadan kalkmış olduğu bir ortamda, yasal hiçbir sakınca olmadığı halde, böylesi sansürcü bir zihniyetle, Nâzım Hikmet'in şiirlerinin mıncıklanması, ancak 90'lardan bu yana tartışılmakta olan, Nâzım Hikmet'in ideolojisi, mücadelesi ve her şeyiyle Türkiye Cumhuriyeti devletiyle eklemlenmesi ve bütünleştirilmesi operasyonuna hizmet için yapılmaktadır. Bu da, operasyon için gönüllü kimselerin üstün gayretlerinin göstergesidir. Bu tür yayınların ve yayıncıların devrimci kamuoyu önünde teşhir edilmesi ve kınanması gerekmekte. Nâzım Hikmet'in külliyatının tam ve eksiksiz yayınlanabilmesi için, ülkemizde halen geçerli olan burjuva miras hukukunun dışına çıkılarak, Nâzım Hikmet Külliyatım yayınlama hakkı Memet Fuat ve benzerlerinin elinden bir an önce alınmalıdır."(*)

Tatilde telefonla görüşebildiğimiz, Nâzım Hikmet araştırmacısı

(*) Haftalık bir dergi, Nâzım Hikmet'in vasiyetnamesini gündeme getirerek, kitaplarının telif haklarının yüzde 20'sini Türkiye Komünist Partisi'ne bıraktığını ortaya çıkardı.

Kemal Sülker de, eksiklerin bilerek yapıldığını söyledi. "Şiirlerle ilgili yasak olduğu konusunda yayıncı yalan söylüyor, yasak yok. Bu yayıncının peşin sansürü." diyen Kemal Sülker, bu konudaki sessizliği ise, bir kitabının adına gönderme yaparak açıklıyor: Ortam, "Nâzım Hikmet'in sahte dostlarıyla" çevrili.

Öyle görünüyor ki, Nâzım Hikmet'in eserleri ders kitaplarına alınsın diye mücadele edenler, Türkiye koşullarında "lüks" bir mücadele veriyorlar. Çünkü önce, "Nâzım Hikmet'in eserleri, Nâzım Hikmet'in kitaplarına alınsın" mücadelesi vermek zorundalar. Nâzım Hikmet'in eserleri Adam Yayınları tekelinin sansürcüleri eliyle tahrif edilmeden yayımlanabilsin. Nâzım Hikmet yolunda samimi bir mücadele verenleri ise, Emin Karaca'nın belirttiği gibi, Nâzım Hikmet'i tekel sansüründen ve tekel pazarlama metaı derkesine düşürülmekten kurtarma mücadelesi bekliyor.

Newroz / 20-26 Ağustos 1994

Nâzım Hikmet'in Asimilasyonu'na İkinci Ek:
Nâzım Hikmet Sansürcüsüne Methiye

Varlığını tekellerle bütünleştiren entellektüelin medya sansürünün nasıl gönüllü bir hizmetkarı olduğu Nâzım Hikmet'in şiirlerinin sansürüyle bir kez daha ortaya çıktı. Bu gerçeği sistemdışı basın ortaya çıkardı. Buradaki sansürün devlet sansürüyle karıştırılmaması gerekiyor, aynı zamanda tekellerin ortaçağında sansürün aldığı yeni biçimi de somutluyor.

Nâzım Hikmet'in şiirleri, bir yayın tekeli olan Adam Yayınları'nca sansürlendi. Daha önemlisi, bu işi yapan tekel bürokratı, bir zamanlar Nâzım Hikmet'in kendisini düşünsel açıdan sürdürecek oğlu olarak gördüğü biri, Memet Fuat. Ne denli ironik bir durum, Nâzım Hikmet sansürcüsünün kitaplarından birinin adı, "Düşünceye Saygı". Memet Fuat, şiirlerden "Lenin", "komü-nizm", "orak-çekiç", "kızılyıldız" kelimelerinin geçtiği dizeleri ayıklayarak yayımlıyor. Bu gerçek ortaya çıkarılınca nasıl bir tepki gösterilmesi gerekirdi? Nâzım Hikmet'i devlet kitaplarına sokmak için, mezarını Türkiye'ye getirmek için kampanyalar düzenleyenlerden çıt çıkmadı. Adına kurulan vakfın Nâzım Hikmet'in eserlerinin tahrif edilmesi karşısında yapacağı ve söyleyeceği tek şey yok muydu? Yoktu. Bütünüyle tekellere teslim olmuş entellektüelin nereye indiğinin göstergesi oldu bu sessizlik.

Sansürün ortaya çıkarılması üzerine, medyanın süzgeçlerinden biri, yalanlama ve karalama ise, hemen devreye sokuldu. Memet Fuat, tekellerin ortaçağında bir sansürcüye çok yakışan köşesinden, Cumhuriyet gazetesindeki "Düşünceye Saygı" köşesinden, Nâzım Hikmet'in eserine saygısızlığım ne kadar haklı gerekçelerle yaptığını inanılmaz bir pişkinlikle yazdı. Ama daha inanılmazı vardı. Bir başka yazar, Tarık Dursun Kakınç, Yeni Yüzyıl gazetesinde, Nâzım

Hikmet'in en saygılı ve güvenilir yayıncısının Memet Fuat olduğunu yazacak kadar, medya hizmetkarlığının inanılmaz bir örneğini verdi.

Medya süzgeçleri işliyordu ve sansürcüye methiyenin başyapıtlarından biri yazılıyordu: "Nâzım'ı okuma özgürlüğü, bir ara hemen her yayınevinin Nâzım yayınlaması sonucu bir furya olmuştu. İlgi büyüktü ama bu okuma susamışlığında kimsenin doğruyu eğriden ayırdettiği de yoktu." Tarık Dursun, ilgi gösterenlerin, Nâzım Hikmet'in şiirlerindeki "Lenin", "Komünist", "orak-çekiç" li dizeleri ayıklamadığı için kaygılanıyor olmalı. Neyse ki, biri var, Nâzım Hikmet'i "yanlışlardan" arındıracak, sisteme uygun hale getirecek bir sansürcü var, onu hatırlayınca rahatlayarak şöyle devam ediyor Tarık Dursun: "Gerçi Memet Fuat'ın yayınevi (de) gereken titizliği gösteriyordu, ama diğerlerinin iplediği bile yoktu bunu. Nâzım'ın şiirleri eksik, hatalı ve yanlışlarla dolu yayımlanmasını sürdürdü." (Yeni Yüzyıl, 5 Şubat 1995) Memet Fuat, "gereken titizliği" nasıl gösterdiğini aylar önceki pişkin yazısında şöyle itiraf etmişti: "Memleketimden İnsan Manzaraları tam anlamıyla bir başyapıttı. Herhangi bir kavga kitabı filan değildi. Bir tür kültür tarihi... Kesinlikle toplatılmaması gerekirdi.

"Ünlü bir ceza hukuku uzmanına başvurdum. 'Önyargılı bir bilirkişi katılığıyla' dava konusu olabilecek satırların altını çizmesini istedim.

"Basıma hazırladığım müsveddelerden 80-90 satıra yakın çıkarma yapıldı. Bu çıkarılan satırların yerlerini boş bıraktım." Ceza hukuku uzmanına başvurarak sansürcükte "gereken titizliği" gösteren Memet Fuat, "kitabın toplatılması"m önleme gerekçesine sığınıyor. Acaba Nâzım Hikmet de bu gerekçeye sığınsaydı ne olurdu? Yargılandığı davalarda hapis cezası almamak için, "ünlü bir ceza hukuku uzmanı"na başvursaydı ve ondan, şu dizelerin üstünü çizin, komünist düşüncelerinizden vazgeçtiğinizi açıklayın, itirafçı olun, özgürlüğünüze kavuşun" öğüdünü alsaydı... Belki Memet Fuat ölçüsünde sanattan anlayan bir ceza hukukçusu bulabilirdi Nâzım Hikmet ve o şöyle derdi: "Hem canım, bu şiir bir kavga kitabı değil, bir başyapıt. Şu nahoş, kızılyıldız, Lenin, vs. çıkarılırsa daha başyapıt olur... Büyütecek ne var bunda"... Memet Fuat'ın 27 Ağustos 1994 günlü Cumhuriyet'te yazdığı gibi, daha baştan, "Türk yazınımn en büyük kitaplarından

biri, sanat yapıtlarına nasıl bakılacağım bilmeyen savcıların, bilirkişilerin anlayışsızlığına kurban edilmekten kurtarılmış" olurdu. Tekellerin ortaçağında itibar kazanan bu saygın ve titiz işi Memet Fuat'a bırakmamış olurdu.

Ama Nâzım Hikmet, bir komünistti ve bir komünist şairdi. En büyük yanılgısı, geleceğin sansürcüsünden kendini sürdürecek bir oğul beklemesi oldu.

Tarık Dursun sansürcüyü savunmak konusunda sınır tanımıyordu. "Siz siz olun, Nâzım'dan bir şeyler okuyacaksanız, önce Memet Fuat'tan, sonra Bezirci'den, onların derlemelerinden okuyun asıl... Anca tadına varırsınız." Zavallı Asım Bezirci, bir sansürcüyle yanyana anıldığı için kimbilir ne denli üzülürdü.

Beynini tekellere kiralayanların nerelere indiklerini bunlardan daha iyi ne anlatabilir? Adam Yayınları'nın trilyonluk meta haline getirdiği Nâzım Hikmet şiirinin pazarlanması için sansür ve sansürcü aklanıyor.

Nâzım Hikmet okuru ise susuyor. Sansürlü kitapları, kütüphanesine dizmeye devam ediyor. Sansürlü bilinç, medya bilinci, kanserojen yayılmasını sürdürüyor.

Nâzım Hikmet'in cenazesini getirme kampanyaları düzenleyenlerin buna pek ihtiyaçları kalmamış görünüyor. Nâzım Hikmet, bu topraklarda, dost bildikleri elfyle, şiirleri sansürlenerek zaten öldürülüyor.

Sermaye Kültüründen Kopuş / Nisan-Mayıs 1995, Sayı: 6

Şiirde Yenilik Diye Sunulan Gerilik

Kategorize Ediyoruz: Geçersizdir

Bazıları arabesk şarkıları çok ciddiye alıyor. Arabesk bir şarkı şöyle bağırıyor: "Felsefe yapma!" Bir başkası ise şöyle: "Beni kategorize etme!" Her iki şarkıdan da çok etkilenmiş görünen bir grup şair bir sempozyum düzenledi. Şöyle yakınıyorlar: "Eleştirmenler her şeyi kategorize ediyorlar." Sempozyum arabesk şarkılardan yalmzca dile getirilen düşünceler düzeyinde etkilenmiş konuşmalardan ibaret değildi. Konuşmalar baştan aşağı arabesk bir çorbaydı. Birkaç cümle önce söylediklerini birkaç cümle sonra reddeden şeyleri söylemekte hiçbir olumsuzluk görmüyorlardı konuşmacı şairler. Tersine, böyle çelişkiler taşımalarıyla övünüyorlardı.

Seksenli Yıllarda Türk Şiiri Sempozyumu'nda bu arabesk bilinçle pervasız bir övünme yarışına girdi konuşmacılar. Neyle övünüyorlardı? Seksenli yılların şiiriyle övündüler. Bu dönem şiirinin en önemli özelliğinin "çoğulculuk" olduğunu söylediler. Gelenekle hiçbir ayrım yapmadan bağ kuran ve geleneğe "eklemlenebilen" bir şiir yazıldığından dem vurdular. Konuşmacılardan biri, Ataol Behramoğlu bunu şu irkiltici sözlerle anlattı: "Siyaset ipoteğinin kaldırılması çeşitliliğin nedenlerinden biridir." "Siyaset ipoteği" ise, "komplekslerinden arınmış bir toplumun" gelişmesiyle ortadan kalkmış. Böylelikle Ataol Behramoğlu'ndan yepyeni bir gerçeği öğrendik: "Türkiye toplumunun geldiği böyle bir olgunluk var", sözleriyle, "olgun bir toplumda" yaşadığımızı.

"Olgun toplumlar", "siyaset ipoteğinden" kurtulmuş toplumun insanları, televizyonda ilkel dürtülerini kamçılayan programları kaçırmıyorlar; tombala yarışmalarında verilen otomobilleri almak, süpermarket arabasını doldurmak için hiçbir onursuzluktan kaçınmıyorlar. Bu "olgun toplum"un insanları en zor koşullar altında eziş

büzüş minübüslere doluşup işe gitmeyi bir kader olarak yaşamayı, gündemlerinin ilk konusu olarak dönemin "olgun insanı"nın gazeteleri futbol gazetelerini okuyup tartışmayı seçiyorlar. Bu "olgun toplum"un şairi de Ataol Behramoğlu'nun deyimiyle hiçbir ayrım yapmadan "geleneğe" "eklemlenmekten" kaçınmıyor.

Bir başka "şair", "işin pazarlama ve tanıtımına gelince, bakın o konuda karamsarım" diyerek, şiirin "olgun toplumdaki" sorununu anlatıyor. Yeterince pazarlanamıyormuş. Bir başkası "estetik ölçütlerden" sözediyor. Şiir seksenlerde "estetik ölçütlerle" değerlendirilmiş ve bu da "çokseslilliği" getirmiş. "Şiirdeki siyasi anlamlar geri plana düştüğü için kaliteli şiir" yazılmış.

Toplantıda pişirilen arabesk çorbaların ortak malzemesi şu: "Şiir politikadan kurtuldu". Bu tekerleme her konuşmacıda yineleniyor. Biri şöyle dedi: "80 öncesi şiirin politikayla buluşması, şiirin estetik değerinden bir kan kaybıdır." Bu, "kolay yoldu", dedi konuşmacı. Böylelikle seksenlerde şiir yazanların, bunu bir "sempozyuma" konu yapanların ne kadar "zor yolları" yürüdüklerini öğrendik. Gerçeğin tersyüz edilmesiyle hiç bu kadar utanç verici biçimde karşılaşmadım. "Kolay yolu" ve "zor yolu" karşılaştırdım, toplantının sonunda yaptığım konuşmayla. Burda da tekrar etmek zorundayım.

Şiirin seksenlerde politikadan uzaklaşması "zor yol"muş. Savunulan bu. Bu sava karşı ne söylenebilir ki. Seksenli yıllar Türkiye'de büyük bir devlet terörüyle insanların politikadan uzaklaştırıldığı yıllardı. Bu dönemde politikadan kaçmak, "zor yol" değil "en kolay yol"du. Egemen sınıflar ve devleti toplumun önüne bunu, politikasız bir yaşamı, politikasız bir sanatı tek geçerli yol olarak koydu. "Zor yol" buna direnebilmekti. Zor yolu seçenler, hapislere kondu. İşkencelere uğratıldı. Öldürüldü. Devletin istediği çizgide şiir yazanlar bunu zor yol olarak çıkarıyorlar şimdi karşımıza. Bununla övünüyorlar. Utanılacak bir şeyle övünüyorlar. Boyun eğmeyle övünüyorlar.

Gorki, 1907 ile 1917 arasındaki gericilik yıllarında Rus aydınlarının tarihlerinin en utanç verici dönemini yaşadıklarını söyler. Gorki'nin saptaması, politikadan kaçmış olmakla övünen şairlere ne çok uyuyor. Bir sanatçı politikaya uzak olabilir, buna bir itirazım yok. Ne var ki, politikayla uzaklık, sistemin şiddetiyle ortaya çıkmışsa ve bu, "üstün" sanat eserinin bir niteliği olarak sunuluyorsa, bunu kabul

etmek mümkün değil. Bunu savunanların ahlaki değerlerini sorgulamak gerekiyor.

Toplantıda atılan arabesk çığlıklardan biri de, şiiri milli bir temelde değerlendirmeyi anlatıyordu. Hep bir "Türk şiiri"nden sözedildi. "Türk şiiri"nin dünyada yeterince "tanıtılmadığı"ndan yakınıldı."Bir Türk şiir eleştirisi"nin olmadığı söylendi. "Batı şiiri ölçütleriyle Türk şiiri anlaşılmaz." dendi. "Türk şiirinin gelecek vizyonu olmadığı", bunun büyük bir eksiklik olduğu savunuldu. Böylelikle "politikadan kurtulmuş" şiirin, milliyetçiliğiyle devlet politikasına, burjuva milliyetçiliğine yaslandığı ortaya çıktı. Politikadan kurtulmakla övünenler, bu milliyetçilikleriyle tam da politikaya, emperyalist burjuva politikasına batıyorlardı. Sanatta toplumsal ayrışmayı reddedenler milliyetçilikte birleşerek, sistemin politikasını ve ideolojisini baştacı ediyorlardı. Sınıfsal değerlendirmenin yerini alan, bitmiş bir sınıfın, gelecek için gösterebileceği hiçbir amaç kalmamış bir sınıfın "milliyetçilik ideolojisi" estetik ölçütler için bir sakınca taşımıyordu. (*)

Seksenli yıllarda şiirle hayat arasındaki bağı kopartanlar, yeni bir dil yarattıklarını, marjinal bir dille şiir yazdıklarını söylediler. Şiirin az okunmasını bir övünme vesilesi yaptılar. Bunu söylerken kullandıkları dil, söylediklerini yalanlıyordu. "Dışa açılmadan", "Türk şiiri vizyonundan", "şair sosyete"sinden söz edenler, bazı şeylerin "in" bazılarının "out" olduğunu söyleyerek söze başlayanların hangi dille konuştukları ortadaydı. Seksenli yılların egemen politikacılarının diliyle şiir sempozyumu yapanlar, nasıl, bir yeni dil yaratmış olmakla övünebiliyorlar? Şaşırmamak gerekiyor. İnsana karşı, hayata karşı bir sistemin politikasını, dilini üretenler bitişlerine açıklama arıyorlar. Hayatın reddettiği sanatlarını "marjinal" nitelemesiyle akla uygun duruma getirmeye çalışıyorlar. Bu şiirin reddedilmesinin nedenlerini, en başta sistemin ideolojisinin güdümlediği şiir olmasında aramalı. İnsana karşı bir sistemin değerlerini güzelleştiren şiirin, insanla bağ kurması mümkün değildir. Bu şiirin bitişi de,

---

(*) Şiir Sempozyumu'nu düzenleyenlerden Adnan Özer, benim eleştirilerime karşı İktidar Yolu dergisinin Kasım 1992 tarihli 6. sayısında bir yazı yazdı. Bu yazıda, başta "Vandallık" olmak üzere burjuva hakaret repertuarının bütün kelimelerini kullanarak hangi iktidarın yolunu izlediğini gösterdi.

"marji-nalleşmesi" de bu özelliğinden kaynaklanıyor. Seksenli Yıllarda Türk Şiiri Sempozyumu'nun bir tek yararlı yanı vardı, bunu göstermesiydi. İnsan için, güzel bir toplum için hiçbir kaygı taşımayan, tersine eşitsizlikçi sistemin insan karşıtı değerlerini "despotik" bir "consensus" altında estetize eden bir şair modelini somutluyordu.

Şiire bireyin girdiğinden sözedildi. Söylev verdiği sempozyumu sonuna kadar izleme zahmetine bile katlanmayan şairler, şiire bireyi sokmuşlar. Kendileri birey olabilmişler mi? Bir bireyin, şahsiyet olmuş bir insanın sorumluluğuyla hangi egemen değere karşı çıkmışlar? Dünyada ve ülkemizde yaşanan kaçgun döneminde insan alçaltıcı kırbaçlara karşı tek bir eylemleri ve şiirleri var mı?

Bu, "sempozyum" denilen ama konuşmalardaki hazırsızlıkla, tutarsızlıkla bir sempozyumdan başka her şeye benzeyen toplantıda şunları dinledik: Orhan Alkaya, Atılgan Bayar, Vural Bayrıl, Ataol Behramoğlu, Metin Celal, Metin Cengiz, Enver Ercan, Seyyit Nezir, Adnan Özer, İskender Savaşır, Tuğrul Tanyol.

Şiire bireyi sokan konuşmacılardan biri şöyle dedi: "Şairin sosyalist, faşist oluşu elbette şiirin dışında aranmalıdır." Dünyanın en komik cümlesini söyleyen bu konuşmacı, seksenlerde ortaya attığı "yenibütüncü şiir" bildirisini unuttu. İnsanı metafizik bir parçalar toplamı olarak almayı, bu sözden daha iyi ne anlatabilir? Bu söz, insana hileci, ikiyüzlü bir rol biçmenin de en iyi anlatımıdır. Bir sanatçı dünya görüşünü şiirine nasıl yansıtmaz? İçten bir insan, inandığı, savunduğu değerleri yapıtı dışında tutabilir mi? Böylesi bir birey, şahsiyet olabilir mi? Faşist Ezra Pound veya marksist Bertolt Brecht şiirlerinde bu inançlarından arınabildiler mi? Bir sanatçınının ideolojisi yapıtının içindedir. Yapıtında ideolojisini içkinleştiremeyen sanatçı, ya çok özel koşulların ürünüdür, Balzac gibi, ya da çelişkilerle dolu bir kişiliği vardır. Övünülecek değil, üzünülecek bir şeydir, ideolojisi dışında veya ona karşı bir eser vermek.

Sonuç arabesk şarkının tersiyle geliyor: Kategorize ediyoruz. Kategorilere karşı çıkanlar, düşüncenin temel araçlarını reddediyorlar demektir. Bilimin, felsefenin temel aracıdır kategoriler ve kavramlar. Eleştiri de kategoriler üzerine kurulur. Bunu reddetmek bilgisizliğe çağrıdır. Bilgisizliğe çağrı çıkarmak ise, gerçekliğin karanlık kalmasım istemektir. Kategoriler ve kavramlar, eğer bilimsel bir

yöntemle üretiliyorsa gerçekliği açıklar. Onlar da kategoriler kullanıyorlar, "toplum" kategorisi yerine "millet" kategorisini. "Sınıfsal insan" yerine "milli insan" kategorisini. "Birey" kategorisi, "sınıf bireyi"ni reddetmenin kategorisi oluyor. Aynı zamanda burjuva bakış açısının bir kategorisi "birey". Metafizik kategorilerle düşünüyorlar. Gerçekliği karartmak için.

Bizim yeni bir kategorimiz var: "Geçersizdir". Şiir toplantısı bu kategorimizin sınanması için de bir fırsat oldu. Toplantının sonunda yaptığım konuşmada, bu kategoriyi pratiğe soktum. Şöyle dedim: "İnsancıl dergisi bir kapak hazırladı, sistemin sanatçılarını, star sistemini GEÇERSİZ ilan ediyor. Ama eksikler var. Onları da burada ekleyelim. Bu sempozyumdan çıkan sonuçla, seksenli yıllar Türkiye şiirinin büyük bölümü geçersizdir".

Yeni bir dönem açılıyor önümüzde. Bu, pratik olaylarda doğrulanıyor. Biten bir şiir, utancını övüncü biliyor. Consensusu övüncü biliyor. Geçersizliğini akla uydurmaya çalışıyor telaşla. Biz bunu kategorize ediyoruz: GEÇERSİZDİR. Yeni bir dönemin kategorisi oluyor bu. İnsanla ve hayatla bütünleşen bir sanata doğru...

İnsancıl / Kasım 1992, Sayı: 25

Tekelci Şiirin Karanlığı: Mehmet H. Doğan

Mağarada yaşayanın yarasa olması. Karanlıkta yaşayan yarasanın görmezleşmesi, evrim kuramına Lamark'tan gelen kanıtlardan biri. Ortamın canlıyı belirleyişi, değişimin niteliklerini çizişi topluma geçildiğinde insan üzerinde somutlanıyor. Mağara-da yaşayan yarasanın körleşmesi, mağara karanlığına sokulmuş bir toplumda insanın görmezleşmesi için ipucu bir ilişkiyi somutluyor.

Görmeyen için, doğal yaşama ortamı karanlık olan için, gece ve gündüzün anlamı başkadır. Yarasanın, insanın gece gündüz kavramıyla karşılaştırıldığında, gündüzü gecedir, gecesi gündüz. Görmenin yerini başka duyularla dolduran yarasa için, uçmaya, beslenmeye çıktığı zaman, dünyanın yaşadığı yüzünün güneşe arkasını döndüğü zamandır. Gündüzü tavanına başaşağı asılmış uyumakla geçiren yarasa gündüzü yaşamaz.

Görmeyi, insan için genişleterek şöyle tammlamak istiyorum. Görme, gerçeklikle doğru bir ilişki kurabilmektir. Gerçeklikle, insanın gerçekliği dönüştürme sürecinde, bilinçle, düşünce/dil sürecinde doğru ilişki kurulduğunda gerçeklik görülmüş olur. Dönüştürmek için görmek gerekir. Görme, gözle görülen de içinde, gerçekliğin duyumlara dökülen yansımasını düşünceye, kavramlara dönüştürmekle, bu kavramlaştırmayı doğru bir biçimde gerçekleştirmekle mümkün olur. Doğanın zorunluluklarının duyumundan öteye gidemeyerek, o zorunluluklar içinde hareket eden yarasayla, doğanın zorunluluklarının bilincine erebilme yeteneğiyle, düşünce ve dil içinde bu zorunlulukları kavrayıp kendi yararına harekete geçirebilen insan arasındaki temel ayrım da görme'de belirlenir. Peki doğru görme'nin,

doğru bilmenin ölçütü nedir?

Bilginin ölçütü

Bilginin ölçütünü yazarken yaşadıklarımızı düşünüyorum. Hayat bizi, İnsancıl'ı bilginin ölçütü sorununda sürekli doğruluyor. Bu doğrulama bilgi ile sınırlı değil, bilginin ölçütü sorunundan sanatın ölçütü sorununa götüren bir doğrulama. Şöyle somutlayabilirim.

İnsancıl Okuma Tiyatrosu'nun 45. etkinliği "Karl Marx ve Diyalektik Yöntem"di. 27 Şubat Cumartesi günü salonumuz gelenleri almadığı için kalabalık koridora taşıyordu. Marx'ın yöntemini ve bilgi kuramını açımlayan parçalar okundu. Marx'ın Feuerbach Üzerine Tezler'i, bilginin ölçütü sorusuna kesin bir cevaptı. Tezlerden birinde şöyle diyor Marx: "İnsan düşüncesinin nesnel bir gerçeğe varıp varamayacağı meselesi, nazari bir mesele değil fakat eyleme dayanan bir meseledir. Eylem içindedir ki insan, düşüncesinin doğruluğunu, yani gerçekliğini ve kuvvetini, geçerliğini ispat etmelidir. Eylemden kopuk düşüncenin gerçekliği veya gerçek-dışılığı üzerindeki tartışmanın tek yeri medresedir."[1] Marx'ın tezi, herbiri doğruluk iddiasındaki değişik düşüncelerin doğrulayıcısını açık bir biçimde ortaya koyuyor: eylem, pratik. Bizim sanat alanını çözümleyen düşüncelerimiz, kategorilerimiz, bu ölçüte vurulduğunda her gün yeni bir doğrulayıcı gelişmeyle karşılaşıyoruz. Çünkü biz, bilgiyi gerçekliğin doğru bir yöntemle, maddeci diyalektik yöntemle kavranmasından çıkarıyoruz. Daha önemlisi, bilgiyi gerçeklikle eylem içinde, dönüştürme sürecinde çıkarıyoruz. Bilgi bu süreçte çıktığı gerçekliğe dönerek, gerçekliğin değişmesinin bir etkeni oluyor. Sanatı da bu noktada ele alıyoruz. Bilgi gibi, sanatın ölçütü, doğrulayıcısı gerçeklik üzerindeki etkinliğidir. İnsancıl, bilgiyi ve insanın bilinçli etkinliğinin önemli bir yanı olan sanatı bu diyalektik ilişki içinde görüyor. İnsancıl Okuma Tiyatrosu, Felsefe Seminerleri, İnsancıl Kültür Harekatı "fırtınaları", Her Hafta Bir Eser eleştirisi, Şiir Gündemi bilgi, sanat, gerçeklik diyalektiğinin somutlanma alanları.

Şiir Fırtınası, bilgiyi ve sanatı, hayattan kopuk bir anlamsızlı-

---

[1] Marx, Feuerbach Üzerine Tezler, Felsefe İncelemeleri içinde, s. 67.

ğa, Marx'ın deyimiyle "skolastiğe" indirgemek isteyenler karşısında yarattığı tartışmalarla, bilinçle, bizi, İnsancıl Emekçileri'ni bir kere daha doğruladı.

Kara delik şiir kanalı

Bütün bunları yazmamın nedenlerinden biri, evrendeki yerini şaşırmış ve bir kitap görümüne bürünerek masamın üzerine inmiş şu kara delik. Bu kitap yüzlü kara deliğe baktığımda aydınlıkla karanlığı, gören insanla yaraŝalaşan insanı, aydınlatan ve dönüştürenle kararan ve mutlaklaştıranı düşünüyorum... Marx'ın düşünce ölçütü İnsancıl'a uygulandığında bu kitabın İnsancıl'ı doğruladığını görüyorum. "Adam, Şiirimizde 1993 Şiir Yıllığı, Şiirimizde Geçen Yıl"[2] bu doğrulamayla sevindiriyor beni. Bu kitap, şiirde iki kanalın varlığını doğruluyor: İnsanın insanileşme mücadelesine katkı olan, hız veren şiirle, insanın tekelci kapitalizmin kurutucu karanlığında yaşamasını mutlaklaştıran, yabancılaştırıcı şiir. Bu kitap bunu nasıl gösteriyor? İçine aldıkları ve almadıklarıyla. İnsancıl şiirini almıyor bu kitap. Bu bir yana, böyle bir şiirin varlığını görmek istemiyor. Bu görmezden gelme, bizim adımıza son derece sevindirici. Karanlıkla aydınlığın ayrıldığı çizgiyi gösteriyor çünkü. Tekelci kapitalizmin bir karanlık mağaraya indirdiği bir toplumda, görmek, bu mağaranın içinde olmak ve olmamakla bağlı çünkü.

Her şeyden önce, tekelci sistemin ideolojisinin insanda yarattığı tahribatı görmek açısından bu kitap son derece düşündürücü. Bu tahribat o noktaya gelmiş ki, "şiir yıllığı" hazır-lamaktan sözeden birini, Mehmet H. Doğan'ı 1992 yılında 166 şiir yayımlamış bir dergiyi görmeyecek kadar körleştiriyor. Bu ideoloji, bir insanı öylesine etkiliyor ki, karşı olduğunu, "düşman olduğunu" görmekten korkar hale getiriyor.

İnsancıl dergisi şairlerinin Adam yıllığına girmemesi, İnsancıl'ın bir doğrulanmasına nasıl dönüşüyor?

Tekelci sistemin karanlığı altında görmezliğe mahkum edilen insana, görmesi için aydınlık yaratan bir sanatı ve kültürü savunan

---

[2] Haz: Mehmet H. Doğan, Adam, 1993 Şiir Yıllığı, Şiirimizde Geçen Yıl, Adam Yayınları, İstanbul, 1993.

İnsancıl'ın tekelci sistemin ideologlarınca görülmek istenmemesi, bu yolda başarılı olduğunu gösterir. Bu başarının yarattığı korkuyu somutluyor bu görmeme çabası.

İnsancıl Şiir Fırtınası'nın tartışmaya açtığı kavramlardan biri "düşman estetik"ti. Nâzım Hikmet'in bir mektubunda ortaya attığı düşman estetik kavramı, estetiği ve sanatı doğru kavramada son derece aydınlatıcı. Mehmet H. Doğan'ın hazırladığı, Adam Sanat dergisinin pazarladığı "1993 Şiir Yıllığı"nda, üç yıldır yayımlanan ve edebiyatta insani gerçekçi çizginin somutlayıcısı İnsancıl'ın görülmek bile istenmemesi, düşman estetik kavramının doğrulanması anlamına geliyor. Üstelik bu, burjuva düşman bir estetiğin karakterine uygun bir biçimde somutlanıyor. Korkakça. Hileci bir tutumla. Çökmenin sezgisiyle duyulan ürküntüyle. İnsancıl'ın tavrı tam tersidir. GEÇERSİZDİR kapağı apaçık ortaya koyar düşman estetikle sanat yapanları. Her sayıda, burjuva sanatının adı konarak, açımlanarak, irdelenerek, burjuvazinin çok sevdiği bir kavramı içeren şu deyimle, ipliği pazara çıkarılır. Onlar ise, karşı olduklarını, korktuklarını "İyi saatte olsunlar" diye anan bir kocakarı gibi, adlandırmaktan bile acizdirler.

Mehmet H. Doğan, "güncel şiirimizin havasına tam anlamıyla girebilmiş olan, değerli eleştirmen"[3] diye niteleniyor Adam Yayınları'nın notunda. Cümlenin küçük bir yanı doğru, seçki, onların şiirinin seçkisi, Mehmet H. Doğan, yayıncılık tekelinin, Adam Yayınları'nın diliyle onların, tekelcilerin şiirinin havasına girmiş, bu doğru. Ama Mehmet H. Doğan'ın "değerli" eleştirmen oluşu, bu seçkideki şairler için yazdığı notları okuyanları güldürecek bir niteleme. Bu notlar burjuva şiir eleştirisinin zavallığımn da birer belgesi. Şu kavramlarla niteleniyor bu eleştiride şiir: "çok sesli", "çok renkli", "protest şiir", "kara şiir", "ilginç şiir", "özgün şiir", "şiir katına yükselmiş şiir", "aslolan şiirdir", "özgün bir şiir dili", "dil ustalığı"... Burjuva şiir eleştirisi repertuarı şair için de benzer tekerlemeler içeriyor: "bol ödüllü şair", "dikkati çeken şair", "adı geçen şair"... "Şiire çok parlak bir giriş yapan şair"i de unutmamalı. Bir de "kendini büyük ölçüde şiire adamış bir eleştirmen" var, o da Mehmet H. Doğan işte.

---

[3] Age, s. 7.

Bu "değerli" eleştirmenin 1993 Şiir Yıllığı, bana üç şeyi çağrıştırıyor. Birincisini yazının başında andım. İkincisi, evrendeki çökmüş, bitmiş yıldızlar, kara delikler. Kara deliklere geleceğim. Burda üçüncüsünü yazmalıyım. Bu ceset şiir yıllığının çağrıştırdığı üçüncü olgu, ilkçağın materyalist filozoflarının, Demokritos'un, Empedokles'in eserlerini yokeden despotlar. Bu eserlerin yokedilmesine göz yuman, sevinen idealist filozoflar. Bugüne gelebilen felsefe eserlerinin büyük bölümü, her çağda egemen sınıfın felsefesini yapan idealist filozofların eserleri olmuştur bu nedenle. Mehmet H. Doğan, bu geleneği sürdürüyor. İlk çağdaki gibi etkili olmayacağım bilse de, burjuva bakış açısı önlüyor bu çaresiz eylemi bırakmasını. Şimdi, egemen sınıfın bu geleneği karşıtına dönmüştür. Gelecekte kimse anmayacak insanın ilerlemesini yokedicilikle durdurmaya çalışam. Mehmet H. Doğan'ı, bu ülkenin her alandaki "düzeyini" şiirde gerçekleştiren bu "değerli" eleştirmeni kimse okumayacak. Karanlığın tarihini yazma işini üstlenenlerden başka.

Kategorize etmeye devam

1980 Darbesi'ne çok şey borçludur Mehmet H. Doğan. Şöyle yazar: "1980 sonrası, şiirimizde, (...) siyasallaşma sürecinin büyük ölçüde duraladığını söyleyebiliriz. Bunu depolitize olmakla bir tutacaklar olabilir bugün. 12 Eylül zor düzeninin şiiri de geriye ittiğini, toplumsal olaylardan soyutladığını nicedir zaten söyleyen bir çevre var aslında. Ama bu son on yılın içinde şiiri yakından izleyenler bunun hiç de böyle olmadığını kolaylıkla görebilir."[4] Bozuk dile karşın anlaşılıyor. Şiirin politikadan kaçması sözkonusu, ama bu, "depolitize olmakla bir" değil. 12 Eylül'le bir bağı da yok bu sürecin. Bir insan görmemek için ancak bu kadar kendini zorlayabilir. Yetmez, başkalarını yardıma çağırır. Ahmet Oktay'ı, bir başka tekelci karanlık memurunu. "Ahmet Oktay'ın dediği gibi, 'depolitizasyon kabul edilebilir bir öğedir, hiç kuşkusuz, ama yazın'ın özgürleşip, özerkleşmesi olgusu, yalnızca bununla açıklanamaz. Süreç, bence, doğrudan doğruya yazarların yazın'a sahip çıkmalarının ürünüdür" Ahmet Oktay'la "depolitize" yazın "özerkleşir" ve "özgürleşir". Ney-

---

[4] Mehmet H. Doğan, Varlık, Kasım 1990.

den "özgürleşir"? İnsani değerlerden "özgürleşir". İnsanı daha eşitlikçi, özgür, gelişmiş ilişkilerle örülü bir toplum yolunda etkin kılma işlevinden "özgürleşir". Yetmez bir de "özerkleşir". Mehmet H. Doğan sözü Ahmet Oktay'dan alır, karanlık yayma işini tekelci şairin "işlevini" vurgulayarak sürdürür: "her şeyden önce yazdıklarının şiir olmasına çalışmışlardır. Şiiri gündemlerinin birinci maddesi olarak tutmuşlardır hep." Tekelci şiirin çıkış noktası budur.

"Şiirin her şeyden önce şiir olması", burjuva estetiğinin boş ölçütü budur işte. Şiirin şiir olmasından daha anlamsız bir cümle ne olabilir? Nerededir, herhangi bir şiiri götürüp ölçeceğimiz o mucize "şiir"? Platon'un "idealar evreni"ne varılmaz bir yolculuğa mı çıkacağız, mutlak şiir ideasını bulup, şiirimizin şiir olduğunu ölçmek için? Karanlık, bir başka akıl demektir. Yarasanın gözünü gereksizleştiren karanlık, toplumun üzerine, bilimin, bilincin gereksizleştirilmesiyle çöker. Tekellerin sisteminde, düşünmek, değiştirmek için eyleme geçmek, insani değerlerle yaşamak gereksizleştirilmiştir. Her şeyin alınıp satılması üzerine kurulan bu toplumun karanlığını, televizyonlarındaki yarışmalarından, özellikle 250 milyon ödüllü "bilgi" yarışmalarından daha iyi ne anlatabilir? "Şiirin şiir olması" gerektiği düşüncesi anlatabilir belki bir de.

Üç yıl çıkan bir dergiyi, bir yıl içinde çıkan 166 şiiri görmemeye koşullanan "değerli" şiir eleştirmeni, tekelci sistemin karanlığını daha iyi anlatabilir belki...

Peki böyle biri, görme duyusunu tekellere bağlamış biri, tekellerin darbesiyle hayattan kopan, anlamsızlaşan, yabancılaşan şiire meydanın açılmasıyla sevinç çığlıkları atan biri, George Thomson'ı nasıl çevirebilir? Maddeci diyelektik yöntemle, Marksist bilgi kuramıyla, maddeci tarih anlayışıyla ilkçağ Yunan toplumunu inceleyen Thomson'u atlayarak mı çevirir? Karşı olduğu bir yazarı, "şiirin her şeyden önce şiir olmasını" savunmak, Thomson'a karşı olmaktır tam da, tahrif etmeden çevirebilmiş midir Mehmet H. Doğan? Bu soruları, çeviriyi karşılaştıracak uzmanlara bırakıyorum. Masamda, kara deliğin karşısında bir yıldız gibi duran Aiskhylos ve Atina'ya hüzünle bakıyorum. Mehmet H. Doğan'ın nasıl ve niçin çevirdiğini çözemediğim bu kitaptan bir bölüm aktarmak istiyorum. "İnsanların boş zamanlarından yararlanma tarzı, fiziksel dünya, yanlış ve doğru hakkındaki düşünceleri, sanatları, felsefe ve dinleri, kendileri de

maddi varlıklarını koruma tarzlarınca belirlenen toplumsal ilişkilerindeki değişim ve gelişimlere uygun olarak değişir ve gelişir."[5] Bozuk Türkçeye karşın Mehmet H. Doğan'ı ve Ahmet Oktay'ı, "şiir olması gereken şiir" düşüncesini yalanlayan düşüncenin netliği görülüyor. Eğer Mehmet H. Doğan, çevirdiği kitabı bir dizgici okumasıyla çevirmemiş olsaydı belki bunu görür, yazmayı bırakırdı. Görmekten acizliğini anlar, "yıllık" hazırlamaya girişmezdi. Tekelci sistemin karanlığı bizi en yalın doğruları tekrarlamak zorunda bırakıyor.

Belki de Thomson'a bir katkı gerekiyor. İnsanların kör olup olmamaları da toplumsal ilişkilerince belirlenir. Körlük ideolojiktir. Tarihi ve toplumsaldır. Mehmet H. Doğan'ın hazırladığı yıllığı pazarlayan Adam Sanat dergisinin genel yayın yönetmeni Mehmet Fuat, bu tarihiliği somutlar. 1960'lardan beri düzenlediği "yıllıklar" üzerine Asım Bezirci'nin yazdıkları körlük geleneğini, bu geleneğin egemen sınıfın estetiğini geliştirmek için nasıl seferber edildiğini gözler önüne seriyor.[6] Görmemizi sağlıyor. Okunmalı. Memet Fuat, Asım Bezirci'nin deyimiyle "soldaki sağcı" anlamsız, insansız, gerçekdışı bir şiirin, 50'lerin "İkinci Yeni" diye adlandırılan burjuva şiirinin en kararlı savunucusu. Onlar için yıllıklar düzenleyerek, dergiler çıkartarak, övgü yazıları yazarak var gücüyle çalışıyor. Şimdi ise aynı şiir anlayışının bugünkü verimlerinin baş yayıcılarından biri. Son derece doğal bu. Hayır, "doğal" sözcüğü yetmiyor, son derece haklı demeliyim. Bir yayın ve reklam tekelinin yöneticisi Memet Fuat, başka hangi şiir anlayışının yayıncısı olabilir ki... Sorun onların bunu yapmalarında değil, bizim bunu açıklıkla görebilmemizde sorun.

Kara delik ideologlar

İnsancıl bu açıklıkla görmenin ve göstermenin mücadelesini veriyor. Onlar karartmanın, karanlıklar altında körleşmenin ve körleştirmenin düzenine bağlıdırlar. Bunun için göz, beyin, vicdan, ne

---

[5] George Thomson, Aiskhylos ve Atina, s. 20, çeviren: Mehmet H. Doğan, Payel, 1990. Christopher Caudwell'in maddeci bir şiir kuramı oluşturmaya çalıştığı eseri Yanılsama ve Gerçeklik'in çevirmeni de Mehmet H. Doğan ne yazık ki...

[6] Bkz. Asım Bezirci, Çok Kapılı Oda, s. 87-92, Yazko, 1982.
-Sosyalizme Doğru, s. 133-140, Yön, 1989.
- İkinci Yeni Olayı, s. 194-216, Gözlem.

bulurlarsa gereksizleştirirler. Kant, kainatın en mükemmel iki şeyinden sözeder. Göklerdeki yıldızlar ve kendi içindeki ahlak yasası. Onlar ikisinin de inkarıdırlar.

Kara delik, enerjisi tükenen yıldızın çökmesi, yoğunlaşması sonucu gönderdiği ışığı geri çekmesiyle oluşuyor. Kara delik yoğun bir çekim kuvveti yayıyor ve çevresindeki ışığı yutarak görünmezleştiriyor. O nedenle biz, kara bir delik görüyoruz. Burjuva ideologlarını birer kara deliğe benzetiyorum. Belki de benzetme genişletilebilir. İktidara yürüyen, eskimiş toplumu dönüştürmek isteyen sınıf bir yıldız gibidir. Aydınlanır ve aydınlatır. Aydınlanma, feodalizme karşı mücadele eden devrimci burjuvazinin adına yazılıyor. İktidara geçen sınıfın devrimciliği geride kalıyor. Burjuvazi artık sürekli olabilmek için karartmak durumundadır. Biten bir yıldızdır. Çöküyor ve bir kara delik oluyor. Her şeyi içine alıyor ve pazara indiriyor. Işığı çekiyor ve karanlığa boğuyor. Karanlık, kara deliğin etkisinde yaşayanları insanlıktan gerileterek etkisini pekiştiriyor. Kara delik bir sistemin ideologları, sanatçıları, eleştirmenleri, felsefecileri, herbiri birer küçük kara delik olmuş yutuyorlar aydınlığı.

Burda bir nokta daha aydınlanıyor. Kara delik şiir kuramcısı "değerli" eleştirmen Mehmet H. Doğan'ın seçkisine giren ve bizim tarafta olan şairlerin durumu. Onlar, kara deliğin çekim kuvvetinin etkisiyle oraya düşmüşlerdir. Kara delik aydınlık olanı emer ve görünmez kılar. Onlar, insani bir toplum, gelişmiş, özgür bir insan için şiir yazanlar, o kitaba, o kara deliğe girdiler diye, burda yazılanları üstlerine alınmasınlar. Ama kara delikten kurtulmak için de gereken mücadeleyi vermek zorundadırlar.

Mehmet H. Doğan'lar, Memet Fuat'lar, Ahmet Oktay'lar insanı karanlığa sokmayı başarıyorlarsa, bundan onları okuyan ve onaylayanlar da sorumludur. Adam Sanat okuru üç yıldır çıkan, bir yılda 166 şiir yayımlayan bir derginin dikkate alınmadığı bir şiir yıllığını şarlatanlık olarak, kendisine yapılmış bir hakaret olarak görmeyecek kadar körleşmişse, bu, onların başarısını gösterir. Edilgin okurun, tekelci kapitalizm mağarasında tavana tutunmuş gündüz gecelerinde mışıl mışıl suç ortaklığını gösterir.

Biz ışık yaymaya devam edeceğiz. Karanlığın korku, öfke, nefret duymak hakkıdır. Bütün bunlar varsa, biz doğru yoldayız demektir.

Prometheus İnsancıl'da

Peki, gece mutlak mı? Tekellerin karanlığı mutlak karanlık mı? Şiirde tekellerin karanlığı, kara delik eleştirmeninin kara delik yıllığında yazdığı gibi mutlaklaştı mı?

"(...) Şiirin bireyci, toplumcu... vb biçimlerde sınıflandırılmasına karşı çıkarak öncelikle şiirin genel ve özel sorunlarıyla uğraşmak olan bu şiir kavgası bugün: 1990'larda önemli kazanımlar edinmiş, şiirin gündemini büyük ölçüde belirler bir duruma ulaşmış görünüyor."[7] Mehmet H. Doğan, "büyük ölçüde egemen bizim şiirimiz" diyor.

Elbette kara delik şiirin karanlığı mutlak değil. Bunun en önemli kanıtlarından biri de, İnsancıl'ın bu yıllığın dışında kalması değil mi? Bu, kara deliğin insani şiiri yutamadığını, hazmedemediğini gösteriyor.

İnsancıl Okuma Tiyatrosu, Nisan ayına Zincire Vurulmuş Prometheus'u çalışıyor. Prometheus, insanlığın uzun gecesinde, gecenin mutlak göründüğü bir dönemde, ateşle bu mutlak görüneni parçalayan insanın destanıdır. Geceyi aydınlatan ateşle insan, her adımında karanlığı biraz daha aydınlatır. Prometheus'un, Aiskhylos'un tragedyasında söylediği şu sözler, karanlığın mutlaklığını savunanlara verilmiş bir cevaptır. Tanrı uşağı yerine "tekel uşağı" konarak okunmalı:

Al sana bir sürü parlak, yuvarlak söz!
Tanrı uşağı dediğin böyle konuşmalı.
Siz yeniler yeni bir yönetim kurdunuz,
Kalenize dertler giremez sanıyorsunuz;
Ama ben iki kral gördüm
O kaleden sürülmüş kapı dışarı edilmiş,
Üçüncüsü ki efendisidir bugünkü dünyanın
Bu gözlerim görecek onun da
En büyük utançla kovulduğunu.
Hey, sen ne sandın? Ben korkacak biri miyim?
Yeni tanrılara baş eğecek göz var mı bende?[8]

---

[7] Mehmet H. Doğan, age, s. 15.
[8] Aiskhylos, Zincire Vurulmuş Prometheus, s. 70.

Tekellerin karanlığında, mutlak sunulan bu karanlıkta, Prometheus'la İnsancıl'ın buluşması bir rastlantı değildir. Bu, tekelci şiirin karşısında, Mehmet H. Doğan'ın hazırladığı Adam tekelinin yıllığında bir kere daha ortaya çıkıyor: Tekelci şiirin karanlığında bir ateştir İnsancıl. İnsamn ilerleme yolunda sönmeyen ateşi, tekelci karanlığı aydınlatmada İnsancıl'da yanar. Şiir Gündemi'yle, İnsancıl Okuma Tiyatrosu'yla, Felsefe Seminerle-ri'yle, İnsancıl Kültür Harekatı fırtınalarıyla, Her Hafta Bir Eser eleştirisiyle, her adımda biraz daha büyütülür bu ateş. Mağaraya şartlananların görmezleşen gözleri bu ateşi görmez elbet. Görmezler ama, bu ateşte eriyecekler. Tekellerin karanlığım ışığa boğan bu aydınlanma yürüyüşünde...

İnsancıl / Nisan 1993, Sayı: 30

Tekellerin Gecesinde Üçüncü Geri

Uzun bir gecede mi yaşıyoruz? Bu adamların şiir niyetine yazdıklarını, dergilerinde "iyi" şiir diye yayımladıkları şeyleri okuyunca, tekellerin uzun gecesini ve Hitchcock'un "gece senaristi"ni düşünüyorum. Bir sabah onlar da görebilecekler mi?

Hitchcock, "gece senaristi"ni şöyle anlatıyor: "Aklına en iyi düşünceler gece yarısı gelen bir yazar vardı. Ama sabah uyandığında bunların hiçbirini anımsamıyordu. Bir gün aklına parlak bir fikir geldi. Kendi kendine, yatağımın yanına kağıtla kalem koyarsam, aklıma fikir geldiğinde hemen yazarım dedi. Yatağına yatıp uyudu. Tabii geceyarısı, aklına geliveren müthiş bir fikirle uyandı. Güzelce yazdıktan sonra tekrar uyumaya devam etti. Ertesi sabah uyandığında her şeyi unutmuştu. Ancak tam traş olurken: 'Tanrım dün gece aklıma müthiş bir fikir gelmişti, ama unuttum, ama dur, yanıma kağıt kalem koymuştum, evet yazdım da' diye bağırarak koşa koşa yatak odasına gitti ve kağıdı eline alıp yazdıklarını okudu: Oğlan, kızla buluşur."[1] Onların başucuna kağıt değil dergiler konuyor ve tekellerin gecesinin hizmetlileri parlak şiirler yazıyorlar. Anında dergilerinde basılıyor.

.....

ya taranmış saçların fiyakası ne garip medeniyet
cinnet sütleriyle beslenen doğuştan kör kelebek
şarabi sevişmez bulutların mirası çöl ve eziyet
nefret anahtarı kolayca açar serabın kapısını

.....[2]

---

[1] Hitchcock, François Traffaut, Hitchcock s. 261-262, Çev. İlyas Hızlı. İstanbul, 1987.

[2] Fergun Özelli, Adam Sanat, Ocak, 1995.

Bunlar, tekellerin gecesinde şiir diye yazılan bir şeyin dörtlüklerinden biri. Her ay bunların dergilerinde bunun benzeri onlarca "muhteşem" şiir yayımlanıyor.

Her benzetme türünden, "gece senaristi"yle tekellerin şairinin benzerliğinin uyuşmayan yanları da var. Çünkü "parlak" şiirler yazan gecenin şairi, onları henüz, tekellerin gecesinden kurtuluşun sabahında göremiyor. Görmesi de mümkün değil, bütünüyle bir parçası olduğu tekellerin gecesi sona erdiğinde, o da yaşamıyor olacak artık.

Benzetmenin eksik bir yanı daha var. Hitchcock'un senaristinin yanılsaması bireysel bir yanılsama, sonuçları da o ölçüde hafif ve komik. Oysa tekellerin gecesinin parlak şairi öyle mi, onun yanılsaması gecenin ölçütlerini, güzellik anlayışını, bilinç düzeyini bütün topluma yaymaya ve egemen kılmaya hizmet ediyor. Gören gözleri de körleştiriyor.

"
.....
Sorarsanız sahte der onlara o, onunla mutluyum ben de,
bunları mutsuz olurum öğrenince, görünce karşımda. Mutludur
o da kendine göre, korkarak ağlamaktadır, o da güzeldir benimle.
Bunlar güzün yapraklarıdır niçin söylüyorsun herkesin söylediğini?
....."[3]

Bu gece şiirlerinin "anlam"ları öylesine "çoğul" ve keyfi ki, onlarla anlamlı herhangi bir tartışmaya girmek mümkün değil. Nesnel gerçeklik karşısında anlamsız kalmış, düşünmeyi, bilmeyi reddeden bir insanın hezeyanları şiir diye yazılıyor.

Bu şiirin egemen kılınmasında tekellerin karanlığı en temel etken. Daha önce de yazıldı: "Tekelci kapitalizmin bir karanlık mağaraya indirdiği bir toplumda, görmek", bu mağaranın dışına çıkmakla mümkün ancak. Kopuşla. Kopuş, görmenin ve göstermenin zorunlu temeli çünkü. Geçen yıl, gecenin dergilerinde başlayan şiir tartışması, bu çirkin şiirin görülmesinin ilk belirtileri olarak mı yorumlanmalı? Sabahın gelişini mi haber veriyor?

Roni Margulies adında bir şair şunları yazıyor: "(...) sorun sadece 'anlam ve çağrışım yükü sıfıra yakın uydurma kelimeler' değil, tümüyle anlamsız koca koca şiirler." Tekellerin gecesinin şiiri böyle niteleniyor. "Ne başı, ne sonu olan; hiçbir şey anlatmayan hiçbir şey

---

[3] Sami Baydar, Sombahar, Mayıs-Haziran 1994.

söylemeyen, ayakları hiçbir yere basmayan şiirler" bunlar.[4] Margulies düşüncelerini kamtlamak için bu anlamsız şiirlerden örnekler veriyor. "Dergilerde karşımıza çıkan şiirlerden herhangi birinin iki dizesini alıp yerlerini değiştirelim- hiç birşey farketmeyecek. Son dörtlüğü başa alalım- yine fark yok. Çok zaman, böylesi şiirlerin bir dizesini alıp kelimeleri tesadüfi bir şekilde yeniden sıralasak, yine hiçbir şey farketmiyor. Örnek vermeme bilmem gerek var mı? 'Asılmış Dul Çiçekleri' adlı bir şiirden:

Hayatını ıslak mendillere koymadan gezdiren sorulmuş deli
sorar ve kanla karşılamaktan bilinir tüm inceliği
-abi ölüm beyaz olmasına beyaz da
kimle söyleşir bu dulların tenha kalpleri"

Margulies gece hezeyanlarını parlak şiir diye yutturanları teşhir etmeyi şöyle sürdürüyor: "Kısacası, şiir artık bir bütün değil. Şairin şu veya bu nedenle hoşuna giden kelimelerin yanyana sıralanması, şairin ilginç veya güzel bulduğu imgelerin peşpeşe dizilmesi, şairin kıvrak zekasını hepimize kanıtlamak üzere kelime oyunlarımn alt alta yazılması." Hepsi bu kadar değil. Şiiri birbirinden kopuk, anlamsız söz dizileri haline getirenleri ortaya koyan önemli saptamaları var Margulies'in: "(...) tüm şiir, dergi ve kitap okuyucularıyla dalga geçen, kendini müthiş zeki zanneden bir yaramaz çocuklar kuşağı olduğu kuşkusuz. Dalga geçen, çünkü söyleyecek ciddi hiçbir şeyi olmayan bir kuşak. Bu kuşağın şairleri, şiirlerine bakılırsa, içinde yaşadığımız dünya hakkında, insanlığın sorunları ve sevinçleri hakkında hiçbir görüşe sahip değil." Burda yanıldığı bir noktayı belirtmek gerekiyor, bu şairler "yaramaz çocuklar"a hiç benzemiyorlar. Roni Margulies, eğer tekellerinin gecesinin dışına çıkabilmiş bir şairse, "yaramaz çocuk"un sempati uyandıran bir imaj olduğunu bilmeli. Zaten bu şairlerin, Margulies'in yazısına gösterdikleri tepkiler de, onların "yaramaz çocuk" değil, tekellerin çocukları olduğunu ortaya koydu. Bunlara geleceğim, Margulies'i aktarmayı sürdürüyorum: "Denebilir ki, şiir böylesi görüşlerin ifade edileceği alan değildir; şiir güzel söz, ses ve imge sanatıdır, fikirlerle ilişkisi yoktur. Günümüz şairlerinin önemli çoğunluğunun böyle düşündüğünün

---

[4] Roni Margulies, Sombahar Mayıs-Haziran 1994.

farkındayım (farkında olmamak mümkün mü!). Kanımca bu anlayış zaten söyleyecek bir şeyi olmayanların şiire ettikleri bir hakarettir."

"Dediğim gibi, bütün bunların alafrangalık merakından kaynaklandığını sanmıyorum. Dünyada ve Türkiye'de esen egemen rüzgarlardan kaynaklanıyor. Bir yandan, Stalinizmin çöküşünün 'sosyalizmin ölümü' olarak ilan edilmesi, insanlığın geleceğinin yüzyıllarca sürecek bir liberal piyasa kapitalizminden ibaret olacağının yaygın kabul görmesi ve başka türlü bir dünya düşlemenin 'modası geçmiş' bir hale gelmesiyle, her tür toplumsal /eleştirel düşünce akımları, en başta postmodernizm olmak üzere, dünyanın bir bütün olarak teorize edilemez ve anlaşılmaz olduğunu savunan akımlar; bütünlüklü dünya görüşlerinin (yani Hegelci ve Marksist görüşlerin) artık geçersiz olduğunu iddia eden akımlar." ·

"Bu rüzgar bütün dünyada esiyor. Türkiye'de ise ne kadar şiddetle estiklerini uzun boylu anlatmaya gerek yok herhalde. Sıcak bir sınıf mücadelesinin, yaygın bir radikalizasyonun yaşandığı 1970'lerin üzerine 10 yıl içinde 'yükselen değerler'e ulaştık." Margulies'in düşüncelerine bazı düzeltmelerle katılıyorum. Birincisi, reel sosyalizmin çözülüşünün, "Stalinizmin çöküşü" biçiminde yorumlanmasına katılmıyorum. Bu, konumuzun dışında bir tartışma, ama, nasıl yorumladığımız bir yana, bu sürecin etkileri konusunda Margulies'le aynı fikirdeyim. İkincisi, Margulies, "yaramaz çocuk" örneğinde, bu tekellerin şairlerinin teslimiyetini yumuşattığı gibi, 1980 darbesinin bu şiirin kurumlaşmasındaki etkilerini de hesaba katmıyor. Dünyadaki rüzgardan önce, bu rüzgar onları biçimlendiriyor. Sessizliği şiir haline getirmelerini mutlaklaştırıyor. Bunu görmek için tarihi bir yöntemle sorunu ele almak gerekiyor.

Tartıştığımız şiir anlayışı yeni değil. Kökü ta 1950'lere uzanıyor. Margulies'in yazısına Atilla İlhan'la başlaması bir rastlantı değil. Atilla İlhan, 1950'lerden başlayarak, şiiri toplum ve insandışı bir söz bulamacına çeviren bu şiir analayışıyla kararlı savaş yürütenlerden biri. İlhan'ın "İkinci Yeni" Savaşı kitabı okunursa, bugünün tekel şairlerinin şiiri indirdikleri düzey daha iyi görülebilir. Kökleri ve bu işte başvurdukları araçlar ortaya çıkarılabilir.

Atilla İlhan, "İkinci Yeni" Savaşı'na bu şiirin hortladığı toplumsal koşulları ortaya koyarak başlıyor: "Geçmiş gün, demişim ki:

"... Birinci Yeni (Garip) İnönü Diktası'nın şiiridir, İkinci Yeni ise Menderes Diktası'nın! Söylerken işin şu tarafını düşünmüş müydüm, şüpheliyim: Birinci Yeni (Garip) 'sıcak' savaş yıllarımn şiiriydi, İkinci Yeni 'soğuk' savaş yıllarımn!"[5] Egemen sınıfın iki şiir anlayışının iki diktanın ve iki ayrı savaş döneminin şiiri oluşları aradaki biçimsel ayrımı da belirliyor. Birincisi, sıcak savaşın karşısındaki duyarsızlığını anlaşılabilir bir çocuksulukla örtmeye çalışırken, soğuk savaşın "İkinci Yeni"si kaçışını anlaşılmaz söz yığınları altında gizliyor. Üçüncü Geri de, yani bugünün tekelci şiiri, bu kanalı 1980'lere taşıyor.

Atilla İlhan'ın sıralamasını izlersek dördüncü dikta'nın şiiri de sosyalizme karşı sürdürülen yeni soğuk savaşın şiiri oluyor. Aynı araçlardan yararlanıyor: Şiirin organik bütünlüğünün parçalanması. Şiirin kelimeye, giderek harflere indirilmesi. Toplumsal ve insani özünden boşaltılarak, anlamsızlığa bağlanan imaj yapısı. Hepsinden önemlisi kurulu düzene boyuneğicilikten de öte, onun bir parçası haline gelerek, sistemin savunuculuğu işlevinin üstlenilmesi.

Atilla İlhan bu şiirin egemenleştiği ortamı "İkinci Yeni Sirki" olarak adlandırıyor. Bu sirkin şairleri, 50'li yıllardan beri, tarihi toplumsal koşullara göre, müşteri bulup bulamayacaklarının hesabını yaparak, sirkin etkinlik düzeyini belirliyorlar. 1960'larda, bu çirkin şiir, yarı aydınlık bir ortamda az çok görülebiliyor. O nedenle, İkinci Geri'ciler geçmişlerini inkara çalışıyorlar. 1960'larda çirkinliği ortaya çıktığında sinen İkinci Geri şiiri, ona "yeni" değil "geri" uygun düşüyor, 1980'de diktasına kavuşunca etkinliğini pekiştiriyor ve bir süre sonra, 1950'lerdeki etkinliğinin solda sıfır kalacağı bir egemenliğe ulaşıyor. "Bugün artık şiir öyle yazılmıyor" çığlıkları, bütün sistem karşıtı şairleri susturmanın ve Üçüncü Geri'yi mutlaklaştırmanın sloganı oluyor. Geriye çekilmek zorunda bırakıldıkları dönemin acısını çıkarırcasına Ece Ayhan ve İlhan Berk ileriye atılıyorlar.

Darbenin ve sosyalizme karşı saldırının bilinçlerde yaptığı tahribat geçmişin unutulmasına yolaçıyor. Artık kimse, dünyanın en konformist, düzen yamağı şiiri olan "İkinci Yeni"nin bu niteliklerini hatırlamak istemiyor. Hatırlatmak gerekiyor. Atilla İlhan yazıyor: "Diktaya karşı toplumsal tezlerle çıkan olumlu bir hareketi, ikinci

---

[5] Atilla İlhan, 'İkinci Yeni' Savaşı, s. 5, İstanbul,1983.

yenicilerin, anlamsız, adeta diktanın işine gelir bir sapıklık haline sokmakla yüklendikleri tarihsel sorumluluk şüphesiz gelecek edebiyat tarihçilerinin dikkatinden kaçmayacaktır. Kaçmamalıdır da."[6] Tekellerin gecesinin en koyu karanlığında bile bu sorumluluklarını unuttu-ramayacaklar. Unutmuyoruz.

"İkinci Yeni" Savaşı'ndan, aktarmayı sürdürüyorum. Üçüncü Geri Savaşı için önemli bir kaynak. "İmgeden yararlanacak sanatın tutarlı olması neye bağlı? Her şeyden önce imgeyi organique bütünlüğü ile kullanabilmesine. Bu bütünlük o ara özgürlükçü ve atılgan bir toplumsal şiir yapmayı gerektiriyordu. Bu da ozanı rahatça parmaklıkların ardına götürebilir, işinden de ekmeğinden de edebilirdi. İyisi mi kırarsın o bütünlüğü, tutarsızlığı yeğler, hatta bunu sistemleştirmeğe çalışırsın, ondan sonra gelsin efendim günlük anlamlarından bile soyutlanmış sözcüklerden çatma boş boş imgeler, bunları ard arda dizmek ve 'rastlansal' bir şiir yapmak. Bilenler bilir, dikta dönemlerine vergi bir kaçış (évasion) şiiridir bu, yozlaşmanın, aydın cvcilliğinin baş belirtisidir. Kesin davranışlarla kesilip atılacak bir ur. Menderes baskısının beslediği bu uru, biliyorsunuz, 27 Mayıs ameliyatı kesip attı. İkinci yeniciler pıstılar, kimi kendini yadsımaya başladı, kimi tuttu kibar solculuğu yapan aşırı alafranga dergilere sokuldu; onları ciddiye alan da pek kalmadı."[7] Üçüncü Geri'yi de çok iyi anlatıyor bunlar. Ameliyat ne yazık ki, başarısız oldu. Ur, 60'ları ve 70'leri güç toplayarak geçirdikten sonra, 80 darbesiyle bütün kültür alanlarına metastaz yaptı. Tekellerin şiiri bu metastazla ortaya çıktı. "Kibar solcular", dün de, bugün de, bu çirkin ve geri şiirin suçortaklığını yaptılar. Bu çirkin şiirin niteliklerinin net bir biçimde görülmesi ve ortalığı kaplamasının önüne geçilmesi başarılamadı. Tekellerin karanlığı çirkinliği gözlerden gizledi.

Sistemiçi solun ürettiği yanılgılardan birini, Kemal Özer, Kopuş'un geçen sayısında ortaya koydu. Tekrarlamak gerekiyor: "İkinci Yeni'nin sözü ne zaman açılsa birileri hep çağdaşlığı anmak için ortaya atılır. (...) Türk şiirinin İkinci Yeni'yle çağdaşlığa ulaştığı sürülür. Hatta siyasallığın, toplumsallığın gündemi belirlediği (12 Mart ve 12 Eylül sonrası) dönemlerde İkinci Yeni'nin tepkisizliğe

---

[6] Age, s. 97.
[7] Age, s. 97-98.

neden olmadığı savunulur." Kemal Özer İkinci Yeni'yi bu aklama hareketinin, toplumcu şiire saldırıya dönüştürüldüğünü vurguluyor: "Altı çizilmek istenen, aslında İkinci Yeni'nin hem kişisel gerçekliği, hem toplumsal gerçekliği yansıtabildiği, üstelik bunu yaparken şiirden ödün vermediğidir. Bu hem bir savunmadır hem de toplumcu şiire bir saldırı. Her dönemde birileri çıkmış, toplumcu olmakla çağdaş olmayı birbirine karşıt göstermiştir. Toplumcu şiirin okuyanı yurttaş olarak yakaladığını, ama şiir olarak ilgilendiremediğini söyleyebilmiştir." İkinci ve üçüncü gerinin ideologlarının bu taktikleri, gerçekçi ve toplumcu saflarda bir "kopukluk" yaratıyorlar. "En önemli kopukluk, tam bu noktada ortaya çıkıyor işte. İkinci Yeni'ye en köklü eleştirileri yöneltenlerden Asım Bezirci bile, toplumcu şiirin İkinci Yeni'den alabileceği şeyler olduğu görüşünü sonuna değin korudu. Bugün şiir yazan, sorunları tartışan gençlerin kafalarında da aynı tortuyu taşıdığına sık sık tanık oluyoruz."[8] Kopukluğu, Kopuş'la aşmak gerekiyor. Tekellerin şiirinden bütünüyle koparak. İki ozan da, Atilla İlhan ve Kemal Özer "İkinci Yeni"yi irdelerken aynı şeyi vurguluyorlar: "Ur" veya "tortu", kesin bir ameliyatla bilinçlerden ve şiirden temizlenmeli. Bu yapılmadıkça, tekellerin gecesinden kurtularak, bu şiirlerin bayalığım görmek mümkün değil.

Şimdi onlara geliyorum. Roni Margulies'in yazısı hepsini ayağa kaldırdı. Peş peşe hakaretler birbirini izledi. "Komiser", denildi, "önce şair" olmadığı söylendi, "komitacı" olduğu, şiirlerinin kötü olduğu yazıldı... Hiçbiri, anlamlı ve bütünlüklü şiir yazdıklarını, dünya, toplum, insan üstüne sağlam bir bilinç taşıdıklarını ortaya koyacak tek şey yazmadı. Bazıları yazar gibi yaptı. Doğruları yanlışların içinde eriten bir sürü sayfadan sonra biri, şu sonucu çıkardı sözgelimi: "Bu kuşak, bugünü, askeri bir rejimin yarattığı baskı, terör ve yılgınlık içinde yaşadı. Bu rejimin toplumun çoğunluğu tarafından kabul edildiğini gördü ve toplumun tümü adına utanç duydu."[9] Bunları yazan Ergin Yıldızoğlu, bu utancın duyulduğuna dair tek bir örnek vermiyor. Oysa Üçüncü Geri'nin bütün pratiğinin, bu rejimin gereklerini harfiyen estetiğe dökmek olduğunu gösteren bir sürü kanıt var ortada. Asıl utanması gerekenler böylesi insan ve toplum karşıtı

---

[8] Kemal Özer, Sermaye Kültüründen Kopuş, Ocak 1995.
[9] Ergin Yıldızoğlu, Adam Sanat, Ocak 1995.

bir şiiri yazarak, diktatörlüğe hoş görünenler değil miydi? Bu "utancı" nasıl övünç haline getirdiklerini iki yıl önce yüzlerine söylediğimi hatırlıyorum. Taksim Atatürk Kitaplığı'nda "Seksenli Yıllarda Türk Şiiri Sempozyumu" düzenlemişlerdi. O toplantıyı eleştiren, Üçüncü Geri şiirin geçersizliğini ortaya koyan sonuçlar çıkardığım yazımdan bir aktarma yapmak istiyorum: "Toplantıda pişirilen arabesk çorbaların ortak malzemesi şu: 'Şiir politikadan kurtuldu'. Bu tekerleme her konuşmacıda yineleniyor. Biri şöyle dedi: '80 öncesi şiirin politikayla buluşması, şiirin estetik değerinden kan kaybıdır.' Bu, 'kolay yoldu'. dedi konuşmacı. Böylece seksenlerde şiir yazanların, bunu bir sempozyuma konu yapanların ne kadar 'zor yolları' yürüdüklerini öğrendik. Gerçeğin tersyüz edilmesiyle hiç bu kadar utanç verici biçimde karşılaşmadım. 'Kolay yolu' ve 'zor yolu' karşılaştırdım toplantının sonunda yaptığım konuşmayla. Burada da tekrar etmek zorundayım.

"Şiirin seksenlerde politikadan uzaklaşması 'zor yol'muş. Savunulan bu. Bu sava karşı ne söylenebilir ki? Seksenli yıllar Türkiye'de büyük bir devlet terörüyle insanların politikadan uzaklaştırıldığı yıllardı. Bu dönemde politikadan kaçmak 'zor yol' değil 'en kolay yol'du. Egemen sınıflar ve devleti toplumun önüne bunu, politikasız bir yaşamı, politikasız bir sanatı tek geçerli yol olarak koydu. 'Zor yol' buna direnebilmekti. Zor yolu seçenler, hapislere kondu. İşkencelere uğratıldı. Öldürüldü. Devletin istediği çizgide şiir yazanlar bunu zor yol olarak çıkarıyorlar şimdi karşımıza. Bununla övünüyorlar. Boyun eğmeyle övünüyorlar."[10] Bu övünme bugün de sürüyor. Bay Yıldızoğlu yazısında bu koşullara "direnişten" sözediyor, ama hiçbir örnek vermiyor. Bir direniş dizesi gösterse de, inansak.

Ergin Bey, Roni Margulies'in "anlaşılır" şiir isteğini de şöyle eleştiriyor: "Ancak bu geniş kitleler tarafından anlaşılabilir olmak için ödenmesi gereken faturayı da bilmek lazım. Geniş kitlelerin anlayabilmesi için, bunların (ki çeşitli sınıflara bölünmüşlerdir) anlayışlarının ortak paydasını bulmak, yani onları etkisi altında tutan, günlük dillerini şekillendiren, kültür, ideoloji, kelime hazinesi, değer yargıları vb'ne, bu filtreden geçecek şekilde konuşmak gerekir. Bu ise ister istemez egemen ideolojinin kalıpları içinde haraket etmeye baş-

---

[10] B. Sadık Albayrak, insancıl, Kasım 1992.

layıp, eleştirel keskinlikten taviz vermeyi beraberinde getirecektir. Kısacası yaygın olarak anlaşılır olmanın bedeli popülizmdir. Burada aklımıza Doktor Faust gelmiyor mu?"[11] Doktor Faust aklımıza geliyor, gelmez olur mu? Ancak bilincini tekellere teslim edenler, bu kadar yanlışı ve sığlığı birarada sunabilir. Anlaşılınca "eleştirel"lik gidiyormuş. Bunların şiirlerinin neresi "eleştirel"? Anlaşılınca popülizm tehlikesi varmış. Nâzım Hikmet, A. Kadir, popülist mi, anlaşılıyorlar diye. Sonra, toplum sınıflara bölünmüşse, şair neden o sınıflara bölünmeden etkilenmiyor? Birkaç paragraf önce, şairin üretim ilişkileri içinde belirli bir taraf olduğunu yazan Yıldızoğlu burda bunu unutuyor. Her sınıfa seslenmek zorunda bir şair çıkararak ona "popülizm" yamıyor. Bu, tam da, tekellerin gecesinin Üçüncü Geri'sinin yaptığıdır. Çünkü egemen sınıfın değerlerini güzelleştirdiği şiirlerinde, tekellerin bütün popüler dökümtülerini kullanır.

Bu tartışmanın en olumlu yanlarından biri de, Mehmet Yaşın'ın sorgulayıcı yazıları oldu. Bu yazılarından birinde Mehmet Yaşın, tekellerin "keskin eleştirel" şairlerinden birini şöyle çözümlüyor: "Oğuz Akay'ı asıl farklı kılan, reklamcı ve şair kimlikleri arasında barışıklık sağlaması, bu iki yanını birbirine bağlayabilmesi. (...) Şiirlerindeki söz oyunları, İngilizceler, pop şarkılarından ya da diyaloglardan esinlenmeler, marka isimleri, sözcük oyunlarıyla sağlanan anlam çoğaltmaları ya da kaymaları, şaşırtıcılık, alaycılık, bazen açıkça bazen gizliden gizliye cinselliğe göndermeler, alegori, tekrarlar, abartılar, bir çok kesime (hedef kitleye) aynı anda seslenebilen deyişler, çok bildik sözlerden yeni sözcük türetmeleri, söyleneni birden keserek araya spot gibi giren flaş dizeler, art arda gelen ve okuyucuyu (dinleyiciyi/izleyiciyi) afallatan söz (metin) bombardımanı... bütün bunlar, beğenin ya da beğenmeyin reklamcılıktan gelme." Bu özelliklerin Oğuzhan Akay'ın şiirleriyle sınırlı olmadığını düşünüyorum. Tekellerin Üçüncü Geri şiirlerinin birçoğunda, bu özellikler bulunuyor. Hepsi birarada olmasa da. Yaşın'ın örneklediği şiiri de aktarmak gerekiyor: "Sonunda tüketim toplumunun yönünü şaşırmış, akıldışı karmaşası okuru kuşatıyor:

---

[1] Ergin Yıldızoğlu, agd.

Ayakkabımın Dağlık Karabağları'yla uğraşıyorum
Spartacus'a küstüyorum kaygılansın diye
Hayatımı ilan sayfalarında yitirmişim
Olağanüstü ayşe fasulyeleri suluyorum

O Pera'yı operatörler harcadı bayım
Laf kaybından gittim İthalyaya
Lili Marlen rahmetli olmuştu casus karı
Marlon on his way to Paris Last Tango" [12]

"Beğenin ya da beğenmeyin" diyor Yaşın, bu bayağılığı beğenmek mümkün mü? Tekellerin gecesinden kopanlar için mümkün değil. İşte size en bayağısından popülizm. Kitsch...

Bu şiiri savunmak için yazılan bayağılıklara ne demeli?

"Gerçekten de, kelimeyi en geniş anlamıyla kullanmak şartıyla, dil'in ve edebiyat'ın bütün ayrıkotları hep şizofrenler olmuştur. Mesela, Arthur Rimbaud, edebiyatı sınıfsızlaştırmanın bir yolu olarak dil'i susma'ya kaçırmıştır; suskunluğu ile mukaddes yazı'nın büyüsünü parçalayabilmiş ve yaşayan dil'lerden uzaklaştığı derecede yeni bir dil, sessiz dil yaratabilmiştir."[13] Üçüncü Geri'nin ideal estetiği de çıkmış oluyor. Şizofreni anlamsızlığı. Bu estetiğin temeli "susma", tekeller konuşan insan istemiyorlar. "Konuşsa bile, bir şizofren gibi konuşmalı. Gerçeklikle hiçbir anlamlı, doğru ilişkisi kalmamalı." Eğer bir uzun gecede yazılmasa, bunlar kuram diye, şiir diye ortaya atılabilirler mi? Okunabilirler mi?

Bu kadar cüretkar konuşabilirler mi? Haydar Ergülen adında bir Üçüncü Geri şairi, Roni Margulies'in yazısını okuyunca şunları hatırlamış. "Sinan Çetin'i Melih Gökçek'i ve 80 darbesini hatırladım." Niye bunları hatırlıyor, kendisinin, onların bir parçası olduğunu anladığı için mi? Hayır, bir gece şairi olduğunu unutmak için. Şöyle devam ediyor: "Sinan Çetin, Türk sinemasında kendinden başka yönetmen tanımayan, ünlü yönetmenleri 'çok ayıp' sıfatlarla, yerli yönetmenleri 'eşek'likle suçlayan bir yönetmen. Melih Gökçek, müstehcen bulduğu heykelleri kaldırıp, 'böyle sanatın içine tükürürüm' diyen bir belediye başkanı. 80 darbesi ise, ortalığı temizlemek

---

[12] Mehmet Yaşın, Adam Sanat, Ocak 1995.
[13] Taner Ay, Sombahar, Temmuz-Ağustos 1994.

amacını taşıyan ve bunu da başarıyla gerçekleştiren bir askeri darbe." Roni Margulies'in yazısını ve Adam Sanat dergisinin Kasım sayısındaki söyleşide söylediklerini okumayı önererek ekliyor: "Her ikisinde de yukarda belirttiğim isimleri ve darbeci eğilimlerin benzerlerini bulacaksınız." İşte hepsi bu. Darbenin şairi, Üçüncü Geri şairi Haydar Ergülen, azıcık eleştirilince, eleştireni "darbecilikle" ve "edebiyat komiserliği"yle suçluyor. Kimin darbeci olduğu bu denli ortadayken. Kimin tekellerin komiserliğini üstlendiği bu kadar açıkken.

Kim bugün tekellerin en pis işini yapıyor? Tekellerin en pis işi nedir? Reklamcılık.

Mehmet Yaşın, bugün, reklamcılık yapan en az 30 şair bulunduğunu söylüyor. Reklamcıların 1/3'ü şairmiş. Geriye kalanların bir bölümü de, Orhan Koçak gibi, şiir eleştirmeniymiş. Tekellerin Üçüncü Geri şairleri, görülüyor, geçimlerini de, tekellerin en asalak işini yaparak sağlıyorlar. Haydar Ergülen de onlardan biri. Tekelleri egemen kılan darbenin şairi, tekellerin reklamı için yalan üreterek yaşıyor. Şiirinde ve düşüncelerinde tekellerin belirleyici olmaması mümkün mü?

Mümkün olmadığı için, şiirinin eleştirilmesine cevap verecek yerde şunları yazıyor: "Farkında mıyız bilmiyorum, ne kadar farkındayız, onu da bilmiyorum, fakat galiba yeni 'edebiyat komiserleri' türüyor. Hani şu malum 80 öncesi en çok eleştirdikleri kurumun yeni üyeleri olarak yerlerini almaya başladılar bile. Ya da yerlerini çoktan almışlar da bizim anlamamız çok geç oldu. O kadar olsun bu kez pek incelikli bir tavırları var. Bu kez 'bir şeyler adına' değil 'kendi' hesaplarına uyarlı davrandıkları için, bu 'sivil yazınerleri'nin apoletleri kolayca göze batmıyor."[14] Anlaşılıyor, Haydar Ergülen, efendilerini uyarmak istiyor. Tekellerin üçüncü gerisinin ipliğini pazara çıkaran bir eleştirinin kokusunu aldığını duyuruyor. "Edebiyat komiseri" demesi onların değişmeyen taktiği. Jdanov'un devreye sokulması da yakındır. Üçüncü Geri şiirin dışında bir anlayışla yazılan bir şiirin gösterdiği saldırı yöntemine ne kadar uyan bir tutum. Aynı derginin 76. sayfasındaki Ali Asker Barut'un şiiri ne ölçüde güzel, bu bir yana, üçüncü geri estetiği dışında bir estetiğin ve insana, topluma du-

---

[14] Haydar Ergülen, Adam Sanat, Aralık 1994.

yarlı bir tavrın sergilendiği bu şiir tekel şairinin yöntemini patronundan ödünç aldığını çok güzel anlatıyor. Bir bölümünü aktarıyorum:

Türkiye, Sevgili Ülke! Aklın yatıyor mu
Bu olup bitenlere
İşlerini ve ekmeklerini savunmak için
Ellerinde benzin bidonları
Kendilerini yakmaya hazır
Aras Kargo işçilerini
Beşinci günün sonunda
Jop ve dipçikle dağıttı polis ve jandarma
Patron olanlardan memnun
Suçluyor işçiyi: 'Terörist bunların hepsi!'

Tekellerin uzun gecesinin bitişinin işaretleri beliriyor. Gerçekçi eleştiri, gece şiirinin çirkinliğini ve kofluğunu ortaya çıkarıyor. Gecenin şairi, bundan paniğe kapılmış, patronunu örnek alarak çığlıklar atıyor: "Edebiyat komiseri bunların hepsi!" Tekellerin en asalak işini yapan memurları, asalak şiirlerini, Üçüncü Geri şiirini kurtarmak için polis çağırıyor.

Bizse ne yaptığımızı biliyoruz. Bu şiirin çirkinliğini yeni görmüyoruz. Roni Margulies'in, egemen edebiyattan yeterince kopamadığı için eksik kalan eleştirilerinden yıllar önce bu şiirin geçersizliğini ilan ettik. "Yeni bir dönem açılıyor önümüzde. Bu, pratik olaylarda doğrulanıyor. Biten bir şiir, utancını övüncü biliyor. Geçersizliğini akla uydurmaya çalışıyor telaşla. Biz bunu kategorize ediyoruz: Geçersizdir. Yeni bir dönemin kategorisi oluyor bu. İnsanla ve hayatla bütünleşen bir sanata doğru..."[15]

Hitchcock öyküsünü nasıl tamamlıyordu? "Gecenin o saatinde gerçekten çok büyük fikir gibi görünen şeyler, şafağın soğuk ışığında yeniden düşündüğümüzde bize çok çirkin gelir".[16]

Tekellerin bayağı şiiri Üçüncü Geri, Kopuş'un ışığında bize çok çirkin görünüyor. Bu çirkinliği görmek için tekellerin gecesini sona erdirmek isteyenlerle birlikte emekçilerin sabahına yürüyoruz.

Sermaye Kültüründen Kopuş / Şubat 1995, Sayı: 4

---

[15] B.Sadık Albayrak, agy.
[16] Hitchcock, age., s. 262.

Üçüncü Geri Eleştirisine Devam

Muzaffer Erdost'un taktığı adla "İkinci Yeni", şiir tarihi ve bu toprakların tarihi içindeki yerine göre bir adlandırma yapılacaksa İkinci Geri şiirinin 80'lerde yeniden egemen oluşunun ve Üçüncü Geri'yi doğuruşunun merkezinde iki İkinci Geri şair var: İlhan Berk ve Ece Ayhan. Cumhuriyet gazetesi 22, 23, 24 Nisan 1982 günlerinde iki şair arasında geçen bir konuşma yayımlıyor. Tan Oral'ın desenleriyle süslenen bu konuşmada, İkinci Geri'nin şiiri anlamsız söz dizilerine indiren bu iki uç şairi, şiirlerinin yöntemiyle, düşünce kırıntılarını biraraya getirdikleri bu konuşmanın bir yerinde "tarih felsefesi" de yapıyorlar.

İlhan Berk, soruyor Ece Ayhan'a, "Sarı bizim içimize işlemiş, sen bu sarıya ilk parmak basansın, biliyorum bunu. Ama ya şu: 'Tarihi sarışınlar yazmıştır' demek, ne demek (Cumhuri-yet'teki bir konuşmanda söylüyordun bunu)? Ben bu sarışın tarihçilerden, önce onların evcil gölge adamlar -her iki anlamda- olduğunu çıkarıyorum; sonra da sarı sendika anlamlarını türetiyorum. Sen 'tarihi sarışınlar yazmıştır' demekle ne demek istiyorsun?"[1] Görüldüğü gibi toplumsal bir bilim, tarihçilik, işi yapanın ten rengine indirgeniyor. Hikmet Kıvılcımlı'nın Edebiyat-ı Cedide incelemesinde saptadığı "rumuzlu söz söyleme" hastalığı, rekabetçi kapitalizmin yerini baskıyla tekelci kapitalizmin aldığı koşullarda da, gerçeğe gözlerini kapatmak isteyenlerin temel araçlarından biri oluyor. "Sarışın tarihçi"ye, "sarı sendika" ile ilişkilendirilerek toplumsal bir nitelik kazandırılmaya çalışılması sadece bir göz boyama. Çünkü Ece Ayhan'ın yamtı bu "renkli" tarih felsefesinin ne kadar İkinci Geri bir felsefe olduğunu

---

[1] İlhan Berk, aktaran E. Ayhan, Yalnız Kardeşçe, s. 24, İstanbul, 1984.

açıklıkla ortaya koyuyor: "Bir de 'karaşınlar'a soralım bakalım bu soruyu; onlar buna ne diyecekler? Ben gençken sarışındım biraz (doğduğum zaman iyice sarışınmışım ve açık mavi gözlüymüşüm; sonra giderek koyulaştık işte) insan sarışın olabilir ama karaşınlardan söz açıyorsan becerebildiğince kararacaksın (insan isterse kararabilir çünkü) diyedir düşünürdüm. **Evet sarışınlar yazmıştır tarihi!** Hem de karaşınlar üzerine, karaşınlara değgin! Söylenmeyen, söyletilmeyen bir başat renk vardır tüm tarihte; 'iktidar sarısı'. Uzak tarihçilerin yazdıklarına bile, daha ilk sayfalarından başlayarak göz atılmıştır 'tutmuş mu, tutmamış mı? bakışlar biz sarışınların mı acaba?' diyedir."[2] Sömürü ilişkileri içinde çözümlenmesi gereken tarihçilik, renklerin keyfi dünyasına götürülürken, tekellerin adamları, ülkenin tarihini kan kırmızısına boyuyorlardı. Şairleri, tekellerin emekçi sınıfların çıkarlarını savunan devrimcilere uyguladığı şiddeti gözardı eden "renkli" bir tarih felsefesi icat etmeye çalışırken, 12 Eylül'ün "iktidar sahipleri"nin politikasıyla parelel düşüyorlardı.

Tekellerin şiirini yazanlardan birinin anımsadıkları da, Üçüncü Geri'nin yerleşme sürecinin 12 Eylül politikasıyla ne kadar bütünleştiğini görmek için ipuçları veriyor. Tuğrul Tanyol, 70'li yıllarda Ataol Behramoğlu'nun yönettiği Militan dergisine şiirlerini götürüyor ve geri çevriliyor. 1980 darbesinden sonra bu geri çevrilişin hıncıyla fırsatın doğduğunu düşünüyor. "70'li yıllardaki politik şiire ve onun uzantısı olan folklorcu şiire büyük bir tepki duyuyordum. Şiiri iyi bildiğimi düşünüyordum, bu nedenle ukala ve kimseyi beğenmeyen bir tavır içindeydim. Yani tam bir genç şairdim. Daha sonra daha yakından tanıyıp seveceğim Ataol Behramoğlu'nun, Militan dergisine verdiğim şiirler hakkındaki sözleri kulağımda çınlıyordu ve anımsadıkça öfkelendiğim sözler aynen şöyleydi: 'Bu şiirler aşıldı Tuğrul arkadaş, bugün çok farklı şeyler yazılıyor!'"[3] Tanyol, 12 Eylül'ün "aşılan şiiri" geri getirmek için yarattığı fırsattan yararlanmak istiyor. Behramoğlu'nun sözünü artık kendileri kullanmak istiyorlar. Üçüncü Geri'nin egemenliğinde, toplumcu şiirlere karşı sık sık kullanılan "şiir artık böyle yazılmıyor" sözünü, "bu şiir aşıldı" sözünü bir baraj haline getirmek için edebiyat ortamında egemen olmak

---

[2] Ece Ayhan, age, s. 24-25.
[3] Tuğrul Tanyol, Düşler, Ocak 1995.

istiyorlar.

Tuğrul Tanyol'un anımsadıklarına devam etmeden önce, Ataol Behramoğlu sevgisi üzerinde durmak gerekiyor. "Daha sonra daha yakından tanıyıp seveceği" Ataol Behramoğlu kimdir? Üçüncü Geri'nin yerleştiği koşullarda, Militan'daki "ilkeli" tutumunu inkar eden ve Üçüncü Geri'nin en bayağı şairi Küçük İskender'de güzellik bulabilen bir Ataol Behramoğlu'dur. 70'lerin birçok toplumcu şairi de, egemen rüzgar yeni bir estetiği, "bayağılığın" estetiğini yerleştirdikçe kendini inkar ederek aynı yolu izler. Toplumsal nitelikleri kalmamış bir şiir yazarak Üçüncü Geri'leştikçe, Tanyol'ların sevgili şairleri haline gelirler.

Tanyol, 12 Eylül'ün yarattığı fırsatları nasıl değerlendirdiğini anımsamayı şöyle sürdürüyor. "Ataol Behramoğlu bir konuda haklıydı: o gün gerçekten farklı şiirler yazılıyordu. Ve benim kendimi o havaya sokmam mümkün değildi. Ben Oktay Rifat hayranı, Atilla İlhan budalası bir gençtim o günlerde. Aslında birçok genç şair gibi dersini iyi çalışmamış bir çocuktum. Ne İlhan Berk'i, ne Edip'i, ne Cemal Süreya'yı yeterince okumuştum."[4] 12 Eylül'le, Tanyol dersini çalışmaya başlıyor. Cumhuriyet gazetesinin başlattığı "İkinci Yeni"nin restorasyonuna çok geçmeden yayıncılığa elatan tekeller de destek veriyor. Bir reklam şirketinin kurduğu Adam yayınevi, 60'larda "İkinci Yeni"nin "halkla ilişkiler müdürlüğü" görevini üstlenmiş Memet Fuat'ın editörlüğünde, bayağı şiiri yeniden piyasaya sürüyor. Hürriyet Gösteri dergisi, Milliyet'in Sanat Olayı ve Sanat dergisi bu restorasyonda üzerlerine düşeni yerine getiriyorlar. Üçüncü Geri, tekellerin hızla kurumlaşan "basın yayın akademisi"nin tedrisatından geçirilenler eliyle yerleştiriliyor. Tuğrul Tanyol da doğruluyor. Üçüncü Geri, İkinci Geri "dersini iyi çalışan" tekel çocuklarınca kuruluyor.

Tuğrul Tanyol'un ve arkadaşlarının üç sayı çıkardıkları Üç Çiçek dergisinin de, İkinci Geri'nin restorasyonunda küçük de olsa bir rolü olduğu görülüyor. Tanyol'un anlattıkları bu role dikkat çekiyor. Hem Üçüncü Geri tedrisatının temel dayanağım hem de Üç Çiçek'in bu süreçteki rolünü ortaya koyan uzun bir aktarma yapıyorum: "Genç şair öncelikle gündemdeki şairleri tanır. Edebiyat iktidarı

---

[4] Agy.

dönem dönem bazı adların öne çıkarılmasına, bazı adların geride kalmasına neden olabilir. Öne çıkanlar da her zaman nitelikli olmayabilir. Hele 70'ler gibi şiirin alabildiğine politize olduğu yıllarsa bunlar. İkinci Yeni şairleri ise o dönemde açıkçası gölgelenmişlerdi. Üç Çiçek ve onun uzantısı olan Poetika birçok şeyle birlikte İkinci Yeni'nin önemini yeniden vurgulamış ve bu şairlerin 80'ler şiirini etkilemelerine olanak vermiştir." [5] Bu dönem kısa bir geçiş dönemi.

12 Eylül'ün "altın" fırsatlarını değerlendirmek isteyenler bir araya geliyorlar. Geçmişlerini inkar etmek isteyenler ve o geçmişte kendine yer bulamayan, baştan beri Üçüncü Geri'yi arayanlar bir dergi çıkartıyorlar. Tekel dergilerine özeniyorlar. Onlar gibi, kuşe ve renkli kapak, birinci hamur kağıt, gösterişli sayfa düzeni kullanıyorlar. Ancak kısa sürüyor. Çünkü her geçiş döneminde olduğu gibi, yeni dönemi tam kavrayamamaktan gelen bir yanılsamaları var: Henüz kendilerini tekellerden ayrı sanıyorlar. Gerçekte, tekel dergilerinin yapmak istediklerinden farklı bir şey yapmak istedikleri yok. Bu nedenle, dergi çıkarmaya çabalayarak borçlanmanın, riske girmenin gereksiz olduğunu görmeleri için kısa bir pratik yetiyor. Dergilerini kapatıp, özendikleri tekel dergilerine doluşuyorlar.

Tarihe "sarışın" ve "karaşın" safsatalarıyla bakmayanlar, bunu önceden de görebiliyorlar. Tarihe maddeci diyalektik yöntemle bakınca, sömürücü sınıfın diktatörlüğünün şiiri İkinci Geri'nin yeniden etkin olabilmek için yeni bir diktatörlüğe ihtiyacı olduğunu görmek zor değil. Atilla İlhan, "İkinci Yeni Savaşı"nı bitirirken Üçüncü Geri'yi ve kurucularını öngörebiliyor: "Başlangıçta Orhan Veli şiiri yadsındığı ve şiir okuyucusu image'cı şiiri benimsediği için, elbet o yollara dönülemezdi. Onun için de tuttular image'ı saçma'ya (absurde) indirgediler, toplumsal ve humain özünden boşalttılar. İşin garibi, bu hareketin başını da, Orhan Veli'nin garip tuhaflığından kalma Oktay Rifat gibi birinci yeni bir conformiste'in çekmesidir. Bu bile, bu iki dikta ve iki diktanın şiiri konusundaki paralellik tezinde hayli manalı bir olgudur. İkinci diktanın yıkılışından sonra şairlerin image'cı şiir tutumunu hem toplumsal hem de humain yönlerinden geliştirmeye devam edecekleri belli bir şey. İkinci Yeni, Birinci'sinin yanına gidecek. İnatçı ve iyileşmez 'ikinci yeniciler' de ciddi bir

---

[5] Agy.

'bas'ül badelmevt' için tıpkı Oktay Rifat'ın vaktiyle yaptığı gibi, üçüncü bir dikta döneminin 'zuhuru'nu bekleyeceklerdir."[6] Bekledikleri diktayı 12 Eylül'le buldular. İkinci Geri'nin restarosyonu ve Üçüncü Geri'nin kurulmasında İlhan Berk ve Ece Ayhan üstlerine düşenden fazlasını yaptılar. Diktacı şairlerin bu niteliklerinin gizlenmesi için, "renkli" bir tarih felsefesi ve "edebiyat kuramı" gerekiyordu. Tekellerin edebiyat akademisi bu ihtiyacı karşıladı. "Sarışın" ve "karaşın" tekel memurları bu iş için kolları sıvadılar. Bayalığı yuttırmak için en çok yeni sanatlarından yararlandılar. Reklamdan. Üçüncü Gericilerin çoğu tekellerin mamüllerini pazarlamak için reklamcı oldular. Şiir reklamlaşırken, reklam şiirleşti. Kitaplarında ve hayatlarında her şey sahteleşti.

Şiirin işlevini "renkli" edebiyat kuramlarının yanında reklam sloganlarında da tartıştılar. Sözgelimi genç bir Üçüncü Gerici yeni çıkan kitabını şu reklamla pazarladı:

ALTAY ÖKTEM
BENİ YANLIŞ ÖPTÜLER ASLINDA

Özellikleri: Bazal ve noktürnal etkisi bir saat içinde başlar.
Maksimum etki, doza bağlı olarak 1-3 saat içinde görülür.
Endikasyonları: Bütün yanlış öpülenlerde endikedir.
Kontrendikasyonları: 18 yaşından büyüklere zararlıdır.
Yan etkileri: Çarpıntı, uykusuzluk, libido artışı, ağız kuruluğu.
Kullanım Şekli ve Dozu: Tavsiye edilen başlangıç doz 6 saat ara ile 20 sayfadır.
Ticari Takdim Şekli: 80 sayfalık blister ambalajda.
Son Okuma Tarihi: 16 Kasım 2027 [7]

Üçüncü Geri şairinin reklamcılığı kitabını pazarlarken de devreye giriyor. Şiirinin işlevini reklamda tanımlıyor artık. Şiirin işlevi reklamda tanımlanınca ortaya bir reçete çıkıyor. Kitabın reçetesine göre, bu Üçüncü Geri hapı, tekelci sistemin yarattığı bütün sorunları yeniden üretiyor. Bu sorunlar karşısında ağrı kesici, uyuşturucu işlevi görüyor. "Bütün yanlış öpülenler", bayağılığı daha adın-

---

[6] Atilla İlhan, "İkinci Yeni" Savaşı, s. 251, İstanbul, 1983.
[7] Altay Öktem, Varlık, Şubat 1995.

dan başlıyor, bu hapla "artan libido"larını nereye yöneltecekler? Geçen ay, tekellerin gözde sanatçılarının bir kadına uyguladıkları "tecavüz", Üçüncü Geri şiirin "artırdığı libido"nun nereye kanalize edileceğinin bir örneğini mi veriyor?

Bir başka Üçüncü Geri şair ise, bir yazısında kendini şöyle anlatıyor: "Ben, Tinto Brass'ın Paprika'sı Debora Caprioglo'yu nasıl götüreceğimin düşünü kuruyorum. Düşünsene, avuçlarım lop lop dolacak."[8] Tinto Brass, kadını metalaştıran porno sinemasının bayağı yönetmenlerinden biri, Üçüncü Geri şairinin estetik ve seksüel kaynaklarının başında geldiği anlaşılıyor. Üçüncü Geri şairinin temel kaynaklarından biri "porno sineması" olunca, şairi, "avuçlarını dolduracak lop lop" etlerin şiirini yazıyor. Her şeyde seks gören Üçüncü Geri şiirin, seksüel içgüdülerin bayağı teşhirine indirgenen bu şiirin yolaçtığı "libido artışını" dengelemenin yolunu porno düşlerde buluyorlar.

Bir reklamcı Üçüncü Geri şairse şunu yapıyor: Yeni şiir kitabını 250 adet bastırıyor. Az bastırmasının gerekçesini ise şöyle açıklıyor: "Ben kirlenmek istemiyorum, herkesin eline kitabım bulaşsın istemiyorum."[9] Tekellerin en pis, en asalak işini yapan, reklamcı şair Seyhan Erözçelik, 250 kişi dışında herkesi "kirli" olarak görüyor. Bunların ellerine kitabının "bulaşmasını" istemiyor. Merak ediyorum, Seyhan Erözçelik, tekellerin en asalak işinden geçinen bu reklamcı şair, kendi kitabını ellerine nasıl alabiliyor? Eğer "pis el" aranacaksa, diktanın Üçüncü Geri şiirini yazanlarla tekellerin mamulleri için yalan üretenler, asalak reklamcılar ne güne duruyor? Kimbilir, belki de, Seyhan Erözçelik, kitabını eline alırken bir eldiven takıyordur. Reklamdan kazandığı parayla satın aldığı beyaz eldivenler.

Belki de, Hüseyin Alemdar'ı okumuştur. "Elleri lop lop" dolan şaire bir önlemdir bu. Kimbilir. Tekellerin ortaçağında insan ne hale indiriliyor, Üçüncü Gericilere bakınca bunu görmemek elde mi.

Belki de, bir başkasının şiiri, bu düzeye indirilen şairin kendinden duyduğu nefrete çözüm arıyordur. Şöyle yazmış:

"Bir bıçak edin artık kendine
Bırak avutmayı bedenini
Ucuz zehirlerle, alkol vb.
Balkırken ölümün çelik dikeni

---

[8] Hüseyin Alemdar, Varlık, Ekim 1994.
[9] Seyhan Erözçelik, aktaran Enis Batur, Adam Sanat, Kasım 1994.

Bir bıçak...
Kromaj kaplı bir kan lekesi
Parlasın üstünde ve
Uğuldasın ölümün sesi" [10]

Bıçak, bu bayağılığa, bu sürüngenliğe bir tepkidir belki, diye düşünüyorum. Bu şiir, kendinden kurtulmak için, bu toplumu Üçüncü Geri'den kurtarmak için bir çağrıdır belki diye avunuyorum.

Ama biliyorum. Yalan. Bunların hepsi, o tekel reklamlarında yazdıkları kadar yalan. En çok intihardan ve ölümden sözeden Üçüncü Geri'den intihar çıkmıyor. Yine gidip, toplumcu şiir yazan, tekellerin ortaçağında insan olmaya direnen sevgili Soysal Ekinci intihar ediyor. İntihar şiirleri yazan, intihar dergileri çıkaran Üçüncü Gericiler ise susuyorlar.

Yalan yazıyorlar. Artan libidolarını harcamak için porno filmlere, barlara, garsoniyerlerine gidiyorlar. Bu Üçüncü Geri libido bazan tekellerin mahkemesine bile düşürüyor onları.

Maddeci yöntemle bir şiir kuramı oluşturan Christopher Caudwell şöyle der: "Şiir dibe çökmüş tarihtir, insanın doğayla savaşımının çoşkusal alınteridir."[11] İnsanın bu savaşımı toplumsal bir çerçevede gerçekleştiği için, şiir, aynı zamanda toplumsal olanı dile getirir. Caudwell, şiirsel coşkunun bu toplumsal niteliğini vurgulamak için şunları yazar: "coşku toplumsal bir biçim içinde gerçekleştirilemeyen ya da gerçekleşmemiş bir özel yaşantıdan geliyorsa şiirin bu coşkusal anlam yüküyle yüklü olması yetmez. Coşku, biraraya gelmiş insanların yaşantısından çıkmış olmalıdır; böylece şiirsel "Ben"in neden ibaret olduğunu görürüz."[12] Üçüncü Geri'nin bayağılığa düştüğü noktayı açıklıyor Caudwell. Asalaklığı temel değer haline getiren tekelci kapitalizmin, insanlar arasındaki bütün toplumsal bağları kopardığı koşullarda, bu koşullara teslimiyetin şiirini yazan Üçüncü Geri'de hiçbir ortaklaşa coşkunun izine rastlanmaz. Metalaşmanın bütün toplumsal ilişkileri bastırdığı bir sistemde, yabancılaştırılan insanda ortaklaşa coşkular yokedilmiştir. Ortaklaşa coşkular, Caudwell'in şiirin eksenine aldığı, insanın, doğanın ve toplumun

---

[10] İsmail Uyaroğlu, Adam 1995 Şiir Yıllığı, s. 78-79, İstanbul, 1995.
[11] Christopher Cudwell, Yanılsama ve Gerçeklik, s.154, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, 1988.
[12] Age, s.159.

zorunluluklarını kavrayarak, özgürlüğünü geliştirmesi sürecinde ortaya çıkarlar. Bu süreç durdurulduğunda, insanın özgürleşmesinin kaynaklarına tekelci sermayece elkonduğu koşullarda toplumsal coşkuların kendiliğinden varolması mümkün değildir. Tekelci sermayenin yolaçtığı tutsaklık, ancak ölüm ve çürüme duyguları uyandırır. Tekellerin şairlerinin şiirlerindeki, ölüm, çürüme duygusu, bayağı cinsellik, bu gerçekliğin naturalistçe yeniden üretilmesinden kaynaklanır.

Onlar, tekellerin ürettiği atomize insamn, bireysel, ilkel coşkuların, tekelci öznelliğin şiirini yazarlar. Gerilemiş bir "ben"in şiiridir bu. Bu tekelci öznelliğin şiiri, o nedenle kendilerinden başka kimseye seslenmez. Ortaklaşa hiçbir coşku uyandırmaz. Reçetesinde yazıldığı gibi, sermayenin insanı mahkum ettiği uykuya devam duygusu yaratan haplardır herbiri.

Caudwell, toplumsal insanın şiirini yazan şairi aydınlatan çalışmasında, özgürleştirici şiirin "ben"ini şöyle açıklıyor: "Şiirin Ben'i ise birarada yaşayan bütün insanların coşkusal dünyalarına ortak bir 'Ben'dir. 'Uygar toplumdaki birey' görüşünün hiçbir zaman üstüne çıkamamış olan burjuva eleştirisi, estetik nesne ve coşkuları diğerlerinden ayıran şeyin ne olduğu sorununu nasıl çözebilir? Estetik nesneler, bireysel insanın değil birarada yaşayan insanlara özgü coşkular uyandırdıkları sürece estetiktirler."[13] Ya da tersinden şöyle söylenebilir: Üçüncü Geri şiirinin estetik değil bayağı olmasının temel nedeni, birarada yaşayan ve özgürlüğünü geliştirmek yolunda mücadele eden insanın ortaklaşa coşkularım dile getirmek yerine, toplumu tekellerin ortaçağına mahkum eden tekelci burjuvazinin birey kuruntusunun tekil coşkularını, "lop lop avuç dolduran" libidosunu şiirleştirmesidir. Bu zavallı insanı "reklam etmesidir".

O nedenle Üçüncü Geri'dirler. Bayağıdırlar. Estetik değildirler.

İnsanın özgürlüğünü yokeden bir sınıfın şiirini yazdıkları için, hayatın ve ümidin düşmanıdırlar.

Sermaye Kültüründen Kopuş / Mart 1995, Sayı: 5

---

[13] Age, s.159.

Şiir Düşüncesinde İmge ve Rüya Şiiri

Şiirin gizemli bir kavramı var: imge. İkinci ve Üçüncü Geri en çok "imgeci" şiir yazmakla övünüyor. Nedir bu imge? İmge kavramının maddeci estetik kurammda temel bir yeri var. Daha önemlisi diyalektik maddeci bilgi kuramının da temel kategorilerinden biridir imge. İmge, maddi dünyanın bilinçteki yansıması olarak tanımlanır. Bu nedenle imge, duyumdan kavrama bilinçte oluşan bütün izlenimleri kapsar.

Maddeci estetik, bilgi kuramının imge kavramından yola çıkarak, bir sanatsal imge kategorisi yaratmıştır. Sanatsal imge, sanatsal iletişimin temel unsurudur. Sanatçı dillendirmek istediklerini sanatsal imgelerde somutlar. Sanatsal imge, sanatın yaratma ve aktarma sürecinin temel aracı olduğu için, sanatın, gerçekliği imgelerle yansıtan bir etkinlik olduğunu vurgulamak gerekli.

Öyleyse, maddeci bilgi kuramı ve maddeci estetikte böylesine önemli ve açık bir kategori şiire uygulanınca neden gizemli hale geliyor? Şiir de bir sanat türü olarak dille yapılan imgelerle oluşturulur. Her sanatın imgeleştirme aracı o sanata özgü nitelikler içerir. Şiirin de kendine özgü imge araçları ve yapısı vardır. Buraya kadar hiçbir gizem yok. Ancak burjuva sanat kuramı ve estetiği sanatı gerçekçi bir yöntemle incelemediği için, imge kavramı da çarpıtmaya uğratılmıştır. Maddeci bilgi kuramına dayanmayan bir imge kavramı, gerçeklikle ilişkisi koparılmış fanteziler biçiminde anlaşılmıştır. Bu çarpıtma, imgenin konuşma dilindeki yerleşmiş anlamından da beslenmiştir. Avner Ziss, "maddeci estetiğin temel kategorisi" imge kavramım açıklarken, imgenin gizemli hale gelmesinde etkili olan yanlışa dikkat çeker: "Sanatsal imge, konuşma dilindeki alışılmış anlamıyla da özdeşleştirilmemeli; sanattaki imgeler sisteminin çeşitli

öğeleriyle ve yöntemleriyle; sanatın anlatımsal ve tasarımsal araçlarıyla da bir tutulmamalıdır. Bu araçlar arasında sözgelimi istiarenin (eğretileme/metaphore) apayrı bir yeri olmasına karşın, çoğun imge olarak nitelenir. Oysa bu iki kavram hiç de özdeş olamaz. İstiare (eğretileme), şiir dilinde bir değişmecedir (mecaz/trope), en geniş anlamıyla yerinel (allegorique) ya da değişmeceli (mecazi) dilyetisinin bir yöntemidir, imgenin kendisi değildir."[1] Ziss'in altım çizdiği bu yanılgı, benzetmenin imge olarak anlaşılması, imge kavramının gizemli hale getirilmesinin çıkış noktasıdır. Şiirin "imgeci" veya "imgesiz" olması, eğretilemeli, mecazi, allegorik olup olmaması biçiminde anlaşılmıştır. Bu nedenle, birbirinden kopuk benzetmelerin biraraya getirildiği İkinci ve Üçüncü Geri şiirine "imgeci şiir, imgeyi yeniden şiire sokan şiir" denmiştir. Benzeri bir yanlış bugün de sürdürülmektedir. "Günlük dilde imge deyince çoğunlukla mecazi anlamı olan bir ifade anlaşılır. 'Gün doğuyor', 'bir yıldız aktı' gibi en beylik deyimler bile mecazi bir öğe taşırlar. 'Ruhumda tek bir ak tel yok' dizesi tam bir istiareli imge oluşturur, Fakat bütün bu mecazi dilyetisi (langage) örneklerinin gerçek anlamdaki sanatsal imgeden daha dar bir anlamı vardır."[2] Dolayısıyla mecazi sanatsal araçlarla kurulan imgeler olabileceği gibi, başka dilsel araçlarla kurulan imgeler de şiirde yer alabilir. İmgeyle benzetmenin, mecazi anlatımın özdeşleştirilmesi, gerçeklikle ilişkilendirilmemiş mecazların sıralandığı Üçüncü Geri şiirine "imgeci" şiir denmesindeki yanlışı beslemiştir. İmgeyi her türlü dilsel aracı kullanarak oluşturan ve imgeler arasında organik bir bütünlük sağlayan toplumcu gerçekçi şiir bu gizemli imge kavramının baskısıyla, yetersiz gösterilmek istenmiştir.

İmge, somutluğuyla tipik ile bireyselin bir bütünlüğüdür. "İmgeler, her zaman, gerçekliğin her görüngüsünü, bireysel ve genel ırasının (karakterinin) birliği içinde yansıtır."[3] Sanatsal imge somutluğuyla izleyicide coşkusal etki yaratır. Sanatsal imgenin duyumsal etkinliğini, gerçekliğin etkinliğinden ayıran şey, sanatsal imgenin tipik ile bireysel içeriğinin sanatçının yaratıcı çalışmasıyla yoğrularak

---

[1] Avner Ziss, Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik, s. 72, çev. Yakup Şahan, İstanbul, 1984.
[2] Ziss, age, s. 73
[3] Vecihi Timuroğlu, Şiirin Büyücü Kızı: İmge, s. 10, Antalya, 1994.

gerçekliğin güzel, doğru ve tipik bir yansısı haline getirilmesinden kaynaklanır. Sanatçı, çalışmasıyla fazlalıklarından arındırdığı ve eksikleri tamamlayarak kurguladığı bir sanatsal imge aracılığıyla, estetik nesne haline getirdiği, imgesine temel aldığı gerçeklik parçasına ilişkin coşkusunu izleyiciye iletir.

Köylüye düşman köylü estetiği

Şiirde imgenin benzetmeyle özdeşleştirildiği ya da şiirin yalnızca imgeye indirgendiği koşullarda ortaya çıkan bir grup Rus şairi İmgeciler olarak adlandırılıyor. İmgecilerin en tanınmışı Sergey Yessenin, Troçki'nin Edebiyat ve Devrim'de "Devrimin yol arkadaşları" olarak nitelediği şairlerden biri.

Troçki, yol açıcı çalışmasında, burjuva edebiyatının Devrim'in darbeleri altında geçmişe gömülüşünün ne denli pratik bir sorun olduğunu ve eleştiriyi gereksizleştirdiğini saptıyor: "bugün Rus Devrimi deneyimizden sonra profesyonel entelicensiya'nın gerici budalalığını kanıtlamaya gerek de yoktur."[4] Devrim'in açtığı yeni tarihsel dönemde, Devrim'den önce, en azından bu gerici budalalıktan etkilenecek okurları uyarmak açısından gerekli bir eleştiriye artık ihtiyaç kalmıyor. Troçki, sosyalizmin edebiyatının doğması için gerekli bulduğu bir çözümlemeye girişirken, eleştiriyi Devrim'e karşıt olmayan ama Devrim'in öncü sınıfıyla da tam uyuşmayan yazarlara yöneltiyor. Öncelikle, geçiş döneminin edebiyatını, Devrim'e sempati duyan "yol arkadaşları"mn eserlerini inceliyor ve maddeci sanat eleştirisinin sorgusundan geçiriyor. İmgecilik için yazdıkları, bizim, ne yazık ki, "gerici budalalıklarını" eleştirme gerekliliğinden henüz kurtulamadığımız İkinci ve Üçüncü Geri şiiri için son derece yararlı saptamalar içeriyor: "İmgecilik, dinamizmin tersidir, imgenin kendine yeterli anlamı bütün'ün reddi pahasına elde edilir; parçalar birbirlerinden kopar ve soğuklaşır."[5] Bu saptama, bütünüyle benzetme ve mecazlı sanatlara indirgenen imge kırıntılarının bütünlükten yoksun sıralanışından oluşan İkinci Geri şiirinin edilginleştirici niteliğine çok

---

[4] Leon Troçki, Edebiyat ve Devrim, s. 13, çev. Hüsen Portakal, İstanbul, 1989.
[5] Troçki, age, s. 55.

uyuyor. Şiire "gizemli imgeyi" sokan bu şiirin de temel özelliklerinden biri, parçaları birbirine bağlayan bir bütünlükten yoksun olmasıdır.

Troçki, imgecileri çözümlerken, bu parçalayıcı yöntemin dayandığı sınıfsal temeli de gösteriyor: "İmgeci Yessenin'deki imge bolluğu, onun bireysel şefkatinden doğmakta deniliyor. Yanlış. Gerçekte, aynı çizgileri Kliuev'de de görüyoruz. Onun dizeleri Yessenin'kilerden daha da yalıtılmış ve hareketsiz imgelerle ağırlaşmıştır. Temelde, bu, bireysel bir estetik değil, bir köylü estetiğidir. Tekrarlanan hayat biçimlerinin şiiri gerçekte pek az bir hareketliliğe sahiptir ve yoğunlaşmış, sıkıştırılmış imgelerde bir çıkış yolu arar." [6] Birbirinden uzak tarihi ve toplumsal koşullarda doğmuş da olsa, şiire "imgeyi sokmakla" övülen İkinci Geri şiirinde de benzeri bir hareketsizliğin, gerçekdışı imajlarla bastırılmaya çalışılmasını görebiliriz. Ancak burdaki estetiğin temelinde köylünün bireyciliğini değil, büyük kentin kapitalistleşme sürecinde yaşanan değişikliklerden dehşete kapılan küçük burjuvanın tutucu bireyciliğini buluruz.

İkinci Geri'nin toplumcu eleştirmeni Asım Bezirci'nin saptamaları da, bu şiirin, kentin değişmesinden duyulan korkuyu dışavurduğuna dikkat çeker: "İkinci Yeni'de ne tam bir yerellik, ne de tam bir gerçeklik görülür. Sanki her şey belirli bir yer ve sürenin dışında, neredeyse boşlukta, kendi kendine oluşmaktadır. Örneğin zaman zaman sıkıntı, yalnızlık umutsuzluk vb. temlere değinilir, fakat bunlar belli bir konuya, olaya, hikayeye yaslandırılmaz. Daha da önemlisi, bunları doğuran toplumsal ya da bireysel sebeplere, koşullara inilmez. Üstelik, felsefi kökleri de açığa vurulmaz. Ancak bazan 'kent' sözcüğüyle birlikte anıldıklarından, şairin şehirden - başka bir deyimle, toplumdan, çevreden- hoşlanmadığı, orada bunaldığı, yalnız ve mutsuz yaşadığı sezilir." [7] Bunalımı yaratan kent, 1950'lerin DP diktası altında, geniş yollar ve apartmanlar inşa edilmek için bir şantiyeye çevrilen, köyden kente göçün hızlandığı, gecekondulaşmanın başladığı bir kentir. Kapitalistleşmenin hızlandığı bu koşullarda, durumu sarsılan küçük burjuva şairi, değişimin getirdikleri karşısında henüz seçimini yapamamış, ayağının altından kayan

---

[6] Troçki, age, s. 55.
[7] Asım Bezirci, İkinci Yeni Olayı, s. 37, İstanbul.

toprakla korkuya kapılmıştır. Bütün bu değişimi bilinçle kavraması-mn ve değişimde emekçi smıfların safında yeralmasının önüne DP diktasının ve soğuk savaş ideolojisinin çıktığı koşullarda, fırsatçı bir tutumla sürüklendiği eylemsizliği, süslü ve birbirinden kopuk imgelerin çarpıcılığında dengeleme yoluna sapmıştır. Ancak bu yolda her şeyi yeniden keşfetmesi gerekmeyecektir. Batıda benzeri koşullarda üretilmiş sanat anlayışlarının ithal edilmesi ve böylelikle İkinci Geri'nin bir seçmeci burjuva şiir çorbası olması bu eylemsizlik örtüsü "imgeci" şiirin üretimini kolaylaştırmıştır.

Proleterleşme korkusunun şiiri

İkinci Geri'nin sınıf temelinin kavranması açısından, onun tutumunu, kapitalistleşmenin proleterleştirdiği zanaatçının ikircikli tutumuyla karşılaştırabiliriz. Bu karşılaştırmayı Caudwell Yanılsama ve Gerçeklik'te yapıyor. Caudwell'den zanaatçının kapitalistleşmenin başlarındaki, bir geçiş dönemindeki durumunu irdeleyen uzun bir bölüm aktarıyorum:

"Zanaatçı- Bu sınıf, ustabaşı, gözetleyici ya da makinist olarak, veya avukat, doktor, mühendis ya da mimar gibi bir uğraşın içinde, kişisel becerisi, tekniği ya da 'kilit' görevi nedeniyle zanaatçı, çok kere kendini asıl proletarya ile karşıtlık içinde görür. Onun için çalışmak, emekçinin durumunda olduğu gibi, boş zamanla o kadar keskin bir karşıtlık demek değildir; ya da özgürlüğünü kapitalist özgürlüğü ile karşıtlık içinde görmez."[8]

"Bununla birlikte, kapitalist üretimin gelişimi zanaatçıyı acımasızca bir emekçi haline dönüştürür. Makine onunla rekabet eder ve usta ellerinin her alanda ortaya koyduğu ürünü elinden alır, onu işsizlerin 'yedek sanayi ordusu'na iter.

"Bunun etkisiyle, başlangıçta maharetini, toplumsal kullanışından kopmuş, kendi içinde bir mal haline getirerek 'ticarileştirmiş' pazarın isteklerine başkaldırır. (...) Eski ustalık, daha çok insan emeği harcamasına karşın, proletaryadan ayrı bir sınıf olarak kendi varlık koşulu olduğu için, zanaatçımn gözünde özel bir değer kazanır,

---

[8] Christopher Caudwell, Yanılsama ve Gerçeklik, s. 127, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, 1988.

kâr ölçütü ile ustalığını modası geçmiş hale sokan pazara üstün tutulur, ona karşı çıkılır. Sonunda, bir fabrika işçisi olarak kullanılırken, modeller yaparak, küçük özel meraklarla ve zanaatım kaybetmemek için toplumsal bakımdan anlamsız başka etkinliklerle oyalanarak eski modası geçmiş ustalığını canlı tutmaya çalışır.

"Onun durumu, temelde yazarın durumuna benzer. Yazarın kapitalizmle ilişkisi de 'fikirsel özü' ona sınıf ayrımımn düşünme'yi yapma'dan ayrı tuttuğu bir çağda el zanaatçılığından daha yüksek bir ayrıcalık vermesine karşın ayrıcalıklıdır. (...) her ikisi de kendilerini küçük burjuvazinin emellerini ve hayallerini dile getirir bulurlar"[9] Ayrıcalıklı yazar, etkinliğinin metalaşma sürecinde bu konumunu kaybetmeye başladığını hisseder. Ama tepkisi, sürüklendiği proletaryanın içinde yeralarak, yeni bir bilinçle sanat yapmak, kapitalistle karşıtlık içinde bir şiir yazmak olmaz. Eskinin geri gelmesini ister. Değişimden nefret eder. Bunalır, bunalımının nedenlerini açığa çıkarmaktan korkar, çünkü, böyle bir açıklık, ondan değişim içinde net bir tavır almasını bekleyecektir. Zanaatçı gibi yazar da, bu geçiş döneminde gözünü geriye dikmiştir. İkinci Geri şiirinin yaptığı budur. Köylü şehre sürülür, işçileşir ve değişir. Küçük burjuva şehirli yazar onda kendi sonunu gördüğü için işçileşen köylüden nefret eder. Onlar kenti bozmuşlardır. Saflarında yeralması gerekenlere horgörüyle bakarken, kapitalist sınıfa hoşgörünmenin yollarım aramaktadır. Öte yandan onunla da kolaylıkla bütünleşemez, çünkü bir sanatçı olarak, pazar varlık koşullarını ortadan kaldırmaktadır. İkinci Geri bu çelişkili geçiş dönemi tutumunun şiiridir. 'Üçüncü Geri' de ise, geçiş dönemi çelişkileri, kapitalistin bürokratlığını kabullenerek aşılmıştır. Bu aşamada şair, Caudwell'in, "modeller yaparak, küçük özel 'merak'larla ve zanaatını kaybetmemek için toplumsal bakımdan anlamsız başka etkinliklerle oyalanarak eski modası geçmiş ustalığını canlı tutmaya çalışan" zanaatçısıdır artık. Artık, tekellerin reklam ve iletişim şirketlerinde bürokrattır o. Bürokrat olarak asıl işini, tekellerin mallarının ve ideolojisinin şiirini yazma işini yaparken, artakalan zamanlarında da, toplumsal bakımdan hiçbir anlamı ve geçerliliği olmayan Üçüncü Geri şiirini yazar. Eski modası geçmiş alışkanlığını, ikinci Geri şiirini tekrarlarken, işlevsiz her etkinlik gibi, giderek

---

[9] Caudwell, age, s. 128.

daha biçimsiz, daha bayağı, artık şiir türü içinde değerlendirilmesi kuşkulu imge ve sözcük kırıntılarını biraraya getiren yazılarla, bürokratlığımn yolaçtığı asalak ve edilgin hayatı rasyonalize etmeye çalışır. Troçki'nin, durgun ve edilgin hayatların, kopuk imgelerde bir çıkış yolu araması belirlemesine uygun olarak Üçüncü Geri de, rüya bilinçsizliğine indirgenmiş şiir dökümtülerinde estetik arar.

Yenilik diye sunulan gerilik

Caudwell, en azından geçiş döneminde, bir bilinçdışı başkaldırıdan sözediyor: "şair, kâr elde etme ya da değişim değeri için üretim düzenine, sanatın anlam ve önemini sakatlayıcı şeyler olarak başkaldırır. Ama burjuva düşüncesi kategorileri içinde başkaldırdıkça -yani temel burjuva yamlsamasını atamadıkça, başkaldırısı, meta üretimi düzeninin gerekli kıldığı bir biçim alır."[10] İkinci Geri, burda tanımlanan bir başkaldırı nitelemesini bile haketmez, ama esinlendiği gerçeküstücü, dadacı şiir için bu söylenebilir. Bir başkaldırı taklidi de olsa, burjuva bakış açısı dışına çıkmayan İkinci Geri'nin, 80'lerde tekellerin bürokratlığını üstlenen şairler eliyle mantıksal sonucuna, "meta üretim düzeninin gerekli kıldığı biçim"e, bayağılığa inmesi kaçınılmazdır.

Buradan bakıldığında, son derece "entellektüel" geçinen İkinci Geri'nin aslında, dönemin olgucu "köylü romanı"yla buluşan, onu bütünleyen, bilinçsiz bir küçük burjuva edebiyatı olduğu ortaya çıkıyor. İkinci Geri, burjuvazinin asalak niteliğinin bütünüyle açığa çıktığı emperyalist dönemde ortaya çıkan bilgiç, gerçekdışı, biçimci sanat anlayışlarının seçmeci bir çorbası olarak ortaya çıkarken, aynı dönemde kaynağını köyden ve halk efsanelerinden alan bir roman da güçleniyordu. Bu aşama geçicidir. Üçüncü Geri ve tekelci burjuva edebiyatının öteki ürünleri, kendiliğinden halkçı bir edebiyatın varlığını ortadan kaldırmışlardır. Bu sanatın dışında, ezilen sınıfa dayanan bir sanat ise, kendiliğinden değil, tekelci toplumun proletaryanın sınıf bilinciyle kavranması ve dönüştürücü eylemi içinde yaratılabilir.

"İkinci Yeni"nin bir yenilik olmadığını, bu nedenle İkinci Geri adlandırmasının da doğru olduğunu gösteren temel noktalardan

---

[10] Caudwell, age, s. 126.

biri, Nâzım Hikmet'in toplumcu şiirinin bu topraklarda İkinci Geri'den 30 yıl önce yaratılmış olmasıdır. Nâzım Hikmet'in toplumcu şiirinin, Troçki'nin Edebiyat ve Devrim çözümlemesi açısından bakıldığında, aynı dönemde dünyada da, sosyalist bilinçle yaratılan en ileri şiir olduğunu söylemek mümkündür. Nâzım Hikmet, Mayakovski ve Yessenin gibi "devrimin yol arkadaşı" olarak kalmamış, devrimin sanatta ve politikada bir yoldaşı olmuştur.

Nâzım Hikmet, İkinci Geri'nin "yenilik" diye ithal ettiği burjuva şiir akımlarının, sembolizmin, gerçeküstücülüğün tarihi ve toplumsal yerini yıllar önce belirlemişti. İlhami Bekir'in ilk kitabını değerlendirirken 20'li yılların sonunda şunları yazıyor: "Mütteredi Bodlercilik ve ona müvazi olan sembolizm, dev adımlarıyla değişen, günden güne hakimiyeti artan şehirlerin serseri münevverler üzerindeki aksülamelidir. Münevver şehirde aç kalıyor, şehirden korkuyor, maddenin, sanayiin hakimiyetinden nefret ediyor ve haleti ruhiyesi; korku, kabus, maziye hasret temayülleriyle ortaya çıkıyor. Şehri dev adımlarıyla karanlık kaldırımlarıyla bir cehennem kadını, kan içici bir cadı şeklinde görüyor. Bu itibarla bizde de bu edebi cereyan bilhassa Türkiye'nin en büyük şehri olan, son senelerde büyük bir yirminci asır şehrinin vasıflarını nefsinde cemetmeğe başlayan İstanbul'da eski sanat bohemine benzemeyen bir bohem hayatı vücuda geldi. Filhakika mevcut şerait içinde bu bohemin sanatkar serseriliğin müsbet, ileri, inkılapçı tarafları vardır. Fakat aynı zamanda bunun gerici, müterreddi cepheleri de vardır ki, bu cihet bodlercilikte, sembolizmde, sürrealizm cereyanlarında kendini buluyor."[11] Nâzım Hikmet'in, daha en etkin olduğu dönemde, burjuva bakış açısından kopamadığı için, değişime karşı gerici ve bilinçdışı bir karşı çıkış içerdiğini saptadığı gerçeküstücülük yıllar sonra "yenilik" diye ithal edilecekti.

Değişim korkusu, burjuvaziye koşan entellektüelin tipik özelliğidir. Değişim korkusunu, en ısrarlı ortaya çıktığı bir alanda, İstanbul'un değişmesinden duyulan korkuda görmek mümkün. Üçüncü Geri'yle aynı temeli paylaşan entellektüele, yıllardır İstanbul'un güzelliklerinin yokolmasından duyulan bir üzüntü, kaygı, korku ege-

---

[11] Nâzım Hikmet, Sanat ve Edebiyat Üstüne, s. 305-306, haz. Aziz Çalışlar, İstanbul, 1987.

mendir. Kenti değiştiren en temel dinamiklerden biri olan göç bu nedenle bir canavar imgesi haline getirilmiştir. Tekellerin gökdelenlerinden ve otomobil üretiminden çok, köylünün "lahmacun"u İstanbul'a getirmesine saldırılmaktadır. Kapitalistin bürokratı burda da değişim korkusunu yanlış nedenselliklerle bastırmaya çalışmaktadır. Gazi katliamında ve kalkışmasında yaşananlar da, bu korkunun tekelci entelicensiyaca dışa vurulması için bir gerekçe oldu: Kentin emekçi semtleri patlamaya hazır bomba haline gelmişti, bu, derhal önlenmeliydi.

Tekelci burjuvazinin sanatçısı, bu tavırda da ortaya çıktığı gibi, değiştirmek için gerekli dinamiklerle birlikte hareketi değil, bundan korkuyu, daha önemlisi, değişimi önleyecek tekelci bürokratik mekanizmaları kurumlaştıracak reformları özlemektedir. Örnek olsun, Memet Fuat, Gazi Katliamı ile ilgili yazısını, "bir çocuğu kurtaran" kadın polisi övmeye ayırdı. Çocukları kurşunlayan polisi eleştirmesi düşünülemezdi bile. Ne zorunlu rastlantı, polis haftasının afişi de, Memet Fuat'ın bir yazısını adadığı "çocuğu kurtaran kadın polisin" fotoğrafını taşıyordu.

Tekellerin uzun gecesinde rüya şiiri

Üçüncü Geri'yi en iyi açıklayabilecek kavramın rüya olduğunu düşünüyorum. Bu şiir, döneme de uygun düşen biçimde, bürokrat şairin ve kalmışsa okurunun uykusunu sürdürebilmesi için uydurulmuş rüyalardan oluşuyor. Caudwell, rüya için şunları yazıyor: "Düş, uyuyanı eyleme uyandırmamak için coşkuların dinamik bölgesinden kaçar; şiir, içdünyayı değiştirmek için cesaretle açar onu.

"Düş'ün bellek imgeleri, içgüdülerin görünmeyen ipleriyle bağlıdır, körü körüne boyun eğer onlara. Ama şiirin sözcükleri, amacı olan bir yol izler. Görevleri önce duyguları uyandırmak, harekete getirmek, sonra onları yeniden düzenlemektir. Düşün tek sonucu, gerçeklikten çekilip çıkartılmış ve içgüdülerin istencine göre yeniden düzenlenmiş geçici ve keyfi imge kalıplarıdır."[12] Üçüncü Geri'nin gizemli ve birbirinden kopuk, keyfi bir biçimde alt alta sıralanmış

---

[12] Caudwell, age, s. 252.

imge kırıntıları rüyanın aynısıdır. Şiir, içgüdülerin körlüğüne terkedilmiştir. Bu, şiirin bitişi, tekelci rüyanın başlamasıdır. Eylemsizliğin rüya şiiri, duyguları uyandırmak ve harekete getirmekten özenle kaçar.

Şiir, tekelci koşullarda ancak toplumcu şiir olarak varolabilir. Değiştirmek için dinamik duygulara, insanı özgürleştirecek toplumsal eyleme sokacak coşkulara dayanır. Rüya, hiçbir zaman şiir olamaz, çünkü şiir yöneltilmiş duygu demektir, rüyada yöneltici eksen yoktur. İçgüdülerin mekanik keyfiliği vardır. Rüyalarını gören bile anlamlandıramaz. Şiir diye sunulan Üçüncü Geri rüyalarının anlamsızlığı bundan kaynaklanır. Şiir okuru, tekellerin bürokrat şairinin rüyalarıyla oyalanacak ruhçözümcü değildir.

Aynı zamanda, bu, tekellerin reklamcı bürokratı haline gelen şairin uyanık zamanının kalmadığını da gösterir. Daha doğrusu, işi dışında uyanık zamanı kalmamıştır, bürodan çıkar çıkmaz rüya görmeye başlar. İşinin başında ise şairdir, insanlara tekelci patronunun malını satmak için bütün duyguları seferber edecek imgeler "yaratır". Zaten reklamcı bürokratın adı da, "art direktör"dür, "sanat müdürü". Aslında iki çalışmasında da aym gecenin hizmetindedir. "Art direktör"ken de, insanlarda tekelci tüketim dürtüsü oluşturmak için, metanın insanın üstünde yeraldığı, tepetaklak bir uyku dünyasını, tekelci kapitalizmi yüceltir; şirketin kapısından çıkıp kendi uykusuna başlayınca, rüyalarını Üçüncü Geri şiir olarak döktürünce de aynı karanlığı mutlaklaştırmaktadır.

Asım Bezirci yaşıyor

Bir tekrar ve özet gerekiyor. İkinci Geri, iç ve dış baskının bütünleştiği, kapitalistleşmenin hızlandığı koşullarda, durumunun sarsılmasından korkuya kapılan küçük burjuvanın kaçış şiiridir. Bu şiirin kurulması için gerekli repertuar, Batı'nın tekelci burjuva şiirinden, Gerçeküstücülükten ve Sembolizmden ithal edilmiştir. Bir başka baskı döneminde, İkinci Geri'nin kaldığı yerden devam eden Üçüncü Geri için, artık, bir "kaçış"tan değil, tekelci burjuvazinin çıkarlarıyla sımsıkı bütünleşmiş bir "saldırı" şiirinden sözedilebilir. Saldırının estetiği, insanı uyurgezerleştiren rüyaları mutlaklaştırmaktan ibarettir. Saldırı, gerçekliğin kavranmasını ve devrimci yoldan dönüştü-

rülmesini engellemeye hizmet eder; çünkü rüyamn mutlaklaştırılması, dönüştürücü bilincin uyuşturulmasıdır.

Uykunun derinleştirilmesi, düşlerin gerçekdışılığına sığınma, bir ideolojik şiddetle bu şiirin iktidara kurulmasıyla temel estetik ilan edilmiştir. Bugünkü şiir tartışmasında takınılan küstah tavır da, bu iktidarın saldırganlığım somutluyor.

İkinci Geri, bir itilmeyle ortaya çıkan "kaçış"; Üçüncü Geri, tekellerin kapısına artıktan pay kapmak için koşanların "dayattığı rüya". Bu nedenle Üçüncü Gericiler, toplumsal gerciliğin hizmetinde İkinci Gericilerden daha fazla rol almışlardır ve o ölçüde de sömürülen sınıflara karşı işledikleri suç daha büyüktür.

İkinci Geri'den Üçüncü Geri'ye şairin değişim süreci, devlet bürokratlığından tekel bürokratlığına geçiş süreci olarak da alınabilir. 50'lerde ortaya çıkan İkinci Geri'nin, dayanaksızlığın şiirini yazarken, bireycilik, sinizm, mistisizm, nihilizm, varoluşçuluk gibi tekelci burjuva ideolojisinin felsefe potpurisini temel almasının, onu burjuva sınıfıyla bütünleşmeye götürmesi bir zorunluluk olarak ortaya çıkıyor. 60'ların, bu bütünleşmeyi geciktiren, aynı zamanda, tekil ve kilit noktalarda denenen buluşmalarla hazırlayan bir dönem olduğu anlaşılıyor. Aynı süreçte, bazı şairler devlet bürokratlığından tekellerin bürokratlığına geçiyorlar. 80 sonrası ise kitlesel bir bürokratlaşma yaşanıyor. Reklam şirketleri ve iletişim tekelleri, Üçüncü Gericiler için istihdam alanı açıyorlar. Şair artık güvensiz midir? Bunu bilmiyor, çünkü uykuda yaşıyor. Rüyalarını şiir sanıyor. Ama geçim kapısının harekete geçirdiği tekelci içgüdülerinin, güvensizlik duygusunu, ezilen sınıflara çevirdiği anlaşılıyor. Rüyalarında en çok onlara saldırıyor. Bürosunda onları kandırmak için malların şiirini yazıyor, reklam yaratıyor.

Son zamanlarda bir sıkıntısı var. Rüyaları sık sık kabuslarla kesintiye uğruyor. Birileri onu rahat uykusundan etmeye çalışıyor. Öldü sandıkları, birden canlanıp karşısına dikiliyor: "Yazdıkların, hezeyanlardan ibaret döküntüler!" diye bağırıyor. Kaçmaya çalışıyor, başaramıyor. Sıçrayarak uyanıyor ve hatıratına kabusunu yazarak korkusunu yenmeye çalışıyor: "Tanrım! Yoksa o yaşıyor mu?"

Ne kadar yazık, şiir rüyaya indirilince, kabusları tartışmak estetik hesaplaşmanın bir zorunluluğu haline geliyor. Tuğrul Tanyol,

Varlık dergisinde şunları yazıyor. "Yazılan yazıları ya da yapılan açık oturumları okuduğumda, fark etmeden bir zaman yolculuğuna çıktığım hissine kaptırdım kendimi. Sanki sevgili Asım Bezirci canlanmıştı da o yazıyordu bunları. Onun da bu türden toptancı yaklaşımları yok muydu? İkinci Yeni'den 'kapalı, anlamsız, baskı döneminde yazılan kaçış şiiri vs...' olarak sözediyordu."[13] Tuğrul Tanyol'un sevinci boğazında düğümleniyor. Tekel bürokratlarının uyku ve rüya keyifleri tehdit ediliyor. Üçüncü Gerici birdenbire, sınıfsal müttefiki dinsel gericilerin yaktığı Asım Bezirci'yi ölmemiş görüyor. Dehşete kapılıyor...

Asım Bezirci elbette yaşıyor. İkinci Yeni Olayı, bütün eksikliklerine karşın, hâlâ bu şiir dökümtüsünü çözümleyen en temel kaynaklardan biri. Ama asıl önemlisi, sosyalist gerçekçi eleştiride yaşıyor Bezirci. Sermayeden kopuşun estetiğini kurmak için mücadele edenlerde, bizlerde yaşıyor ve Üçüncü Gericinin kabus çığlığı bunu somutluyor.

Bezirci yaşıyor ve "parekendeciye" şöyle sesleniyor: "Tuğrul Tanyol, tekel çocuğu, bilmiyorsan öğren, en büyük toptancı yaklaşım Devrim'in yaklaşımıdır. Senin de seçkin bir üyesi olduğun tekelci entelicensiyanın gerici budalalıklarından, şiir diye yutturulan rüyalarından, reklam olan şiirlerinden biz eleştirmenleri ve bütün insanlığı kurtaracaktır..."

Sermaye Kültüründen Kopuş / Nisan-Mayıs 1995, Sayı: 6

---

[13] Tuğrul Tanyol, Varlık, sayı: 1051.

Şiir Tartışmasına Ekler

Bir sözcük arıyorum. Tekelci sistemin edebiyatını temel niteliğiyle kavrayacak bir sözcük. "Bayağı" yetersiz geliyor. "Döküntü" diyorum eksik kalıyor. Bir kavram bulmalıyım. Bu edebiyatın kısırlığını, çirkinliğini, asalak niteliğini, sömürü hizmetkarlığını bütün açıklığıyla gözler önüne seren bir kavram.

Edebiyat tarihinde "bayağı" kavramının kullanımını Madam de Stael başlatıyor. Bir zorunluluktan doğuyor. M. de Stael, ilk edebiyat tarihlerinden birinde, 19. yüzyılın başında yazdığı Edebiyata Dair'in önsözünde bu gerekliliği şöyle açıklıyor: "Bayağılık gibi bir kelimeyi ilk kullanan benim; çünkü imajlarda zarafet, tabirlerde incelik noksanlığını hoşgören şekilleri ebediyen batırmak için kafi terimler mevcut olmadığını gördüm."[1] Madam de Stael, "bayağı" edebiyatı "ebediyen batırmakta" başarılı olabiliyor mu?

Bugün, tersi gerçekleşmiş görünüyor. Güzel edebiyat bayağı burjuva edebiyatının egemenliği altında ebediyen batırılmak isteniyor. Yalnız bu değil. Estetiğin birer kategorisi olarak, "yüce-olan"la "bayağı-olan" arasındaki çatışma inanılmaz bir tersine dönüşü somutluyor. "Bayağı" ile "yüce" kapitalizmin tekelci aşamasında yer değiştiriyor. Bu sistemde, "en yüce" gösterilen artık "en bayağı"dır. Tekelci estetiğin, ya da ona daha çok uyan kavramla "bayağıhğın" dışladığı, aşağıladığı, silmeye çalıştığı ise toplumsal anlamda "yüce-olan"dır. İnsanlığın, ortaklaşa ve özgür bir toplumsal hayat yolundaki bütün birikimlerinin önüne, tekellerin bayağılığı estetik haline getiren sanatının duvarlar ördüğünü görmek gerekiyor.

---

[1] M. de Stael, Edebiyata Dair. s. XII, Çev: Safiye Hatay, Vahdi Hatay, İstanbul, 1989.

Görmek yeni bir kavramla bakmaktır. Stael, en açıklayıcı tarihsel dönemlerden birinde, devrim ışığıyla aydınlanan bir toplumda, "bayağı" kavramıyla edebiyatta bir yol açmak istiyor. Tekeller, geceleştirdikleri bir dünyada "bayağı" kavramının yetersiz kaldığı bir asalak edebiyatla insanın eşitlikçi toplumdaki güzel hayatımn duyarlığını silmeye çalışıyorlar.

İkinci Geri'den "Dördüncü Yeni"ye

Yakın dönem edebiyat tarihinin birçok kavramı anlamını kaybetti. Maddeci yöntemle baktığımızda, bu edebiyatı açıklamaya çalışan kavramların ne kadar yanıltıcı oldukları netlikle görülüyor. Şiirde "Garip" ve "İkinci Yeni" adlandırmalarının, bu şiir anlayışlarım açıklamadığı, son derece keyfi kavramlar olduğu ortada. Bu kavramların reddedilmesi ise maddeci yöntemle bütünlüklü edebiyat tarihleri yazılmasını gerektiriyor. Bizim yapmaya çalıştığımız, bu kapsamlı incelemelerle ortaya çıkarılacak yirminci yüzyıl burjuva edebiyatınm yanılsama mekanizmalarının değişim sürecinin, şimdilik ipuçlarım yakalamak.

Eleştiriyle bu ipuçlarını yakalama sürecinde yeni kavramların da çıkacağını umuyorum. Tekelci aşamada, yetersiz kavramla, "bayağılığın" doruklarına çıkan burjuva edebiyatının şiirdeki durumunu tartışırken, ortaya çıkan İkinci Geri de böyle bir çabanın ürünü. Bu kavramın. "İkinci Yeni" diye adlandıran şiir anlayışını ideal bir biçimde karşıladığını savunmuyorum. İkinci ve Üçüncü Geri'yi kullanırken, polemik havasının yolaçtığı bir güvensizlikle karşılaşacağım düşünüyordum. Bu konuda açık bir tepki gelmemekle birlikte, bazı olumlu ipuçları var.

Asım Bezirci "İkinci Yeni" için bir yazısında "İkinci Eski" diyor. İkinci Geri, bu kavrama tarihi boyutu yanında ideolojik bir anlam da yüklüyor. Asıl önemlisi, temel niteliği kaçış olan şiir anlayışlarını "yenilik" diye adlandıranların gözbayama aracını ortadan kaldırıyor. Hepsi de değişik biçimlerde burjuva sınıfına dayanan şiir anlayışlarının bu ortak niteliğini görmemiz için elverişli bir adlandırma olduğunu düşünüyorum.

İzmir Evrensel Kültür Merkezi'ndeki, "Tekelci Edebiyatın Ekonomi Politiği" söyleşisinde tanıştığımız şair dostumuz Muham-

met Güzel'in İkinci Geri'yle ilgili anlattıkları da bu konuda bir ipucu veriyor. Güzel, İkinci Geri'yle ilgili eleştiriyi, İzmir'de yayınlanan "Dördüncü Yeni" dergisinin editörüne, "Kopuş'ta sizi çok ilgilendiren bir yazı var" diyerek önerdiğini anlatarak, kendilerinden sözeden bir yazı olduğunu zanneden "Dördüncü Yeni"cilerin, "Dördüncü Geri" olarak, bu eleştiriden gerekli yamtı aldıklarını belirtti. Bunu, İkinci Geri adlandırmasının, egemen şiir anlayışının kendisini tanımlama ve meşrulaştırma sürecini açığa çıkartan etkinliğine bir ipucu olarak yorumluyorum. İdeal bir karşılık olduğunu iddia etmiyorum, ama bir deneme olarak, olumlu etkisinin görülebileceğini sanıyorum.

Bayağılık olguculuğa sığınırken

Marx ve Engels bayağı tarihçinin yanılgısı için şu karşılaştırmayı yaparlar: "Günlük hayatta hangi bakkala sorsanız bir insanın kendisi hakkında ileri sürdüğü iddialarla, gerçek kişiliği arasındaki farkı size söyleyebilir. Ama bizim tarihçilerimiz henüz bu basit sezgiye dahi varamamışlardır. Her çağın sözüne kanarlar, kendi hakkında söylediği her şeyin, ya da beslediği her kuruntunun doğru olduğunu sanırlar."[2] Edebiyat tarihçileri için, bu söylenen iki kat daha doğrudur. Üstelik tekelci sistemde, bayağı tarihçinin yanılsamasına bakkalın da ortak edildiğini söyleyebiliriz. Bu yanılsama egemen ideolojinin körleştirici iktidarından kaynaklanır. Bayağı edebiyat tarihçisi de, tarihini yazacağı bir akım bulmak için ilan edilmiş "manifesto" arar. Gerçeküstücülükten sözedecekse, Gerçeküstücülerin manifestosunu arar bulur ve bu hareketi bütünüyle manifestosuyla açıklamaya çalışır. Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat, "Garip" kitabı ve bildirisi yayımlamışlarsa, edebiyat tarihçisinin rahatına diyecek yoktur. "Garip"in kuruntuları onun da kuruntuları olur. Bazı durumlarda manifesto bulamaz ama yine de ortada değişik bir sanat anlayışı vardır. O zaman, varolanı görmemek için çabalar. Bazı durumlarda ise manifesto vardır, ama ortada sanat hareketi yoktur. "Yenibütün" şiir deniyordur ya da "Sanat Hareketi Düşüncesi" bildirisi yayımlanmıştır, ortada şiir ve sanat adına hiçbir ortak bütünlük yoktur. Bayağı tarihçi ve eleştirmen için ise vardır. Manifesto varsa sanat hareketi de

---

[2] Marx-Engels. Siyaset ve Felsefe. s. 51, Çev. T. Ağaoğlu, İstanbul.

vardır, hareretli yorumlara girişmesi gerekmektedir. Öyle de yapar.

"İkinci Yeni", yanlış da olsa, manifestosuz bir şiir hareketinin soyutlanması anlamında bayağı tarihçi için ileri bir adımdır. Ne var ki, bu kavrama ve karşıladığı şiir anlayışına maddeci anlayışla getirilen açıklamalar karşısında geri adım atmaya çalışır. "İkinci Yeni" bir "varyok", varla yok arasında bir şey olup çıkar. Bayağı tarihçi ve eleştirmenlerin en usta varyokçusu Memet Fuat'tır. "İkinci Yeni"nin İkinci Geri'ye dönüştürülerek biraz daha netleştirildiği koşullarda, "İkinci Yeni"nin varyok ilan edilmesi için tekellerin düşüncesine saygı köşesinden harekete geçer. "Geçenlerde Tv'de konuşurken Atilla İlhan günümüz şiirinden sanki tek yönlü bir şiirmiş gibi söz etti. Bir iki örnek okuyarak beğenmediğini belirttiği bu şiirin yozluğunu da ikinci yeniye bağladı.

"Doğru olabilir mi?" [3]

Memet Fuat, her alanda "çok yönlü"lük iddiasındaki tekelci sistemin ideolojisinin kuruntusunu gerçeklik kabul ederek başlıyor. Üstelik ortada, tek bir şiir anlayışı olduğunu açıklayan manifesto da yok.

Şöyle sürdürüyor: "Atilla İlhan söylediklerinin doğru olup olmamasına pek önem vermez. Onun amacı yıllardır karşısına aldıklarının yanıtlarına hiç aldırmadan, kulakları kapalı sürdürdüğü bir tartışmayı Tv'ye taşımak, daha çok insanın önüne çıkarmak o kadar...

"Betimlemeler, şairce söyleyişler, gülümselerle, adlarını vermediği bir takım şairleri, 'İkinci Yeni' genel başlığı altında kötülüyor.

"Bu ardı arkası gelmez tartışmada nedense şair adları verilmez. Özellikle sorsanız da, bir yolunu bulup söylemezler. Oysa hep biliyoruz "İkinci Yeni"nin çağrıştırdığı bir sürü yalan yanlış kuramsal sözün ağırlığı altında ezilmek istenen şairlerin kimler olduğunu:

"İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Kemal Özer, Ülkü Tamer..."

Atilla İlhan'ı savunmak bana düşmez, İkinci Geri'yle ilgili görüşleri dışındaki düşünceleriyle de pek bir yakınlığım yok, ancak Memet Fuat'ın varyok telaşı içinde, şiirle ilgili gerçekliği çözümleme çabalarını sıfırlamasına yanıt vermek durumundayım.

Yazdıklarının gerçekle hiçbir ilgisi yok. İkinci Geri'nin şairlerinin kimler olduğunun yazılmadığı düşüncesi sadece bir avuntu.

---

[3] Memet Fuat, Cumhuriyet, 17 Haziran 1995.

Asım Bezirci'nin İkinci Yeni Olayı da, Atilla İlhan'ın "İkinci Yeni" Savaşı da İkinci Geri şairlerin kimler olduğunu açıklıkla yazıyor. Bezirci, kitabın sonuna bu şairlerden seçmeler de eklemiş. Varyokçu Memet Fuat'ın bütün çabası boşuna, varlar kuruntularla ve tekel köşeleriyle yok edilemiyor.

Aynı pasajda, yıllardır İkinci Geri'yi reddettiğini açıklayan, üçüncü sayıda Kopuş'ta da, "İkinci Yeni"nin toplumcu gerçekçi şiire verebileceği hiçbir şeyin olmadığım yazan Kemal Özer'i "İkinci Yeni"ci ilan ediyor Memet Fuat. Varyok ilan etmenin bir başka yolu da herkesi içine alarak kategoriyi belirsizleştirmek.

Arkasından, son vuruşu yapıyor Memet Fuat: "Aslında daha pek çok şair İkinci Yeni'yle alışverişe girmişti. Kimileri saplanıp kaldılar o bataklıkta. Uzaktan bakanlar, şöyle bir sürtünüp geçenler de oldu.

"Ama kuramsal çerçevesi açısından, 1960'lardan kalma deyimiyle, saman alevi gibi parlayıp söndü bu akım.

"O yanlış aktarılmış, yanlış yorumlanmış ilkeleri yazılarında sonuna kadar savunan İlhan Berk bile savunduğu ilkelere bağlı kalamadı. (...) Öylesine ki, sonunda kimse 'Ben İkinci Yeni'yim diyemez oldu. Herkes yalnız kendi şiirinden sorumludur görüşü benimsendi." Varyokçu için sorun çözümleniyor. "Saman alevi" sönüyor ve ortada "herkes kendi başına" birbirinden kopuk şiir olguları kalıyor. Sistemin her koyun kendi bacağından asılır ilkesini bayağı estetiğin diline böyle aktarıyor Memet Fuat. Kimse "ben İkinci Yeniciyim" demiyorsa, "İkinci Yeni" ortadan kalkıyor.

Oysa kavram nedir? Gerçekliği ortak nitelikler ekseninde soyutlama denemesidir. "İkinci Yeni", daha doğru kavramıyla İkinci Geri, şiiri toplumsallık dışına çıkartmada ortak nitelikleri olan burjuva şiirinin soyutlanmasım anlatır. Bilim ve eleştiri, edebiyat tarihi bu soyutlama, kavramlaştırma çabası olmadan düşünülebilir mi?

Eğer, herkesi yürüyen para olarak soyutlayan dükkancıların bile soyutlama düzeyine çıkamayan bir edebiyat tarihçisi şiir tarihine bakıyorsa, şiirler ve şairleri, tek başlarına, birbirinden kopuk olgulardan ibaret görünecektir. Her türden kavramlaştırma ve kategorize etme çabası ona yanlış gelecektir. Şiirler arasında parelellikler, karşıtlıklar, benzerlikler kurmak anlamsızdır ona göre. Her şair kendi

şiirinden sorumludur. O halde birileri bu şairleri sorgulayarak, egemen sınıfın felsefesine ve bayağı estetiğine sığınan bu insanları eleştirmeye kalkmamalıdır. Olguculuğa sığınan bayağılık, tekellerin ideolojisine saygı köşesinden bu eleştiriye dur diyecektir. Bu eleştiriyi varyok yapmak için bütün kuruntuları seferber edecektir. Hatta bu uğurda, tekelci sistemin düşünmeyi, aklı gereksizleştiren ideolojisine bile ihanet edecek, varyokçu eleştirmen karşıtları karşısında "her koyunun kendi bacağından asıldığım" unutup, kalmışsa, bütün kategorize etme gücüyle saldırıya geçecektir.

Rüya skandalına methiye

Bayağı estetiği biraz daha somutlamaya ihtiyaç var. Herhangi bir Üçüncü Geri şiir kitabı alınabilir, herhangi bir şiir okunabilir. Tekelci burjuvazinin şair bürokratlarının bayağılığı nasıl şiir diye yazdıkları görülebilir. Ben burada daha "özgün" bir örnek aktarmak istiyorum. Ancak önce bir şaşkınlığımı belirtmeliyim. Meğer ben onları rüya şiiri yazıyorlar diye eleştirmeye çalışırken övüyormuşum. Onlardan birinin şiiri için şunlar övgü niyetine yazılıyor: "Bu bir uyku, rüya ve aşk 'teksti'dir tam anlamıyla çünkü 'tekst' sözcüğünün kökeninin de belirttiği gibi bir dokudur. Güntan bitmek bilmeyen tekrarlarla, dilbilimsel tekniklerle bizi bu uyku ve aşk anaforunun içine çeker; neredeyse bir hipnoz, 'bir afyon etkisi' yaratır. Zaman duygumuz yalpalar, sekteler ve genişler ve böylece aşk zamanına yaklaşır."[4] Bunlara ekleyecek bir şey bulamıyorum. Tekellerin uzun gecesinde reklamcı bürokrat için şiirin işlevi burada çok güzel çiziliyor. "Afyon etkisi", "hipnoz" ve en hafifinden "uyku", "zaman duygusunun yitimi"; özetlersek gerçekliğin ortadan kaldırılması anlamına geliyor bu şiir. Bunu kişiliğin, yaşayan insanın ortadan kaldırılması izliyor. Bürokrat şairin yazısı bu noktayı da övmekten geri durmuyor: "Romeo ve Romeo'da neredeyse katatonik, yalnızca konuşabilen ve uyuyan bir 'ben' görürüz. Bu ben varlomaya son vermemiştir ama tözsüzdür, bedenden ayrıdır, gerçeklik niteliğine sahip değildir. Hiç kimliği yoktur." Özetlersek, ölüdür. Bitkisel hayatta yaşamaktadır. Bürokrat şairin ruhçuluk imaları bir yana bırakılırsa, tekelci

---

[4] Lale Müldür, Kitaplık, sayı: 15.

patronunun idealleri içinde eriyen bir benlik ancak böyle şiirselleştirilebilir ve bürokrat eleştirinin övgüsünü hakedebilir.

Yazının geriye kalan bölümleri de, benliği sıfırlanmış bir yaratığın şiirini, bu sıfırlanmayı, hipnotize ederek okuyanda da yaratma becerisini taşıdığı için övmeye adanmış. Meğer ben ne kadar yanılıyormuş. Rüya şiiri derken eleştirel bir kavram kullandığımı sanıyordum. Oysa bu, bayağı estetikte övgü anlamına geliyormuş. Tekellerin düzeninde en bayağının en yüceye çevrilmesi burada da karşımıza çıkıyor.

Rüya şiirini satın alıp hemen okuyorum. Bayağılık somutlamasında özelliği olan bir Üçüncü Geri şiir buluyorum. Önce kitabın zavallılığını belirtmeliyim. Kitap 20 küsur sayfa. Baştan 8 sayfa kitabın hazırlanmasıyla ilgili, yayınevi, editör, içindekiler ve benzeri bilgilere ayrılmış. Sondan 3 sayfa ise, basım şirketinin öbür kitaplarının listesini içeriyor. Rüya şiiri için ise geriye 11 sayfa kalıyor. Kitabın başındaki nota bakılırsa bu "hipnotik" şiirler 4 yılda yazılmış. Demek gerçeklik bilinci ve benliği yıkılmış insanın şiiri son derece zahmetli bir iş. Uzun süreler gerektiriyor. Kitabı Yapı Kredi Bankası çıkarmış, 50 bin liraya satıyor. Tekel fiyatıyla pazarlanan bu şeyin yazarı Ahmet Güntan, şiirlerinden tekellerin reklamcı bürokratlarından biri olduğu sonucunu çıkarıyorum. Bu kadar uyku ve hipnoza, üstelik bu denli bayağı bir biçimde ancak reklamcı bürokratların ihtiyacı olmalı. Kitabın adı Romeo ve Romeo[5], bu ada bakınca zavallı Shakespeare demekten başka bir şey gelmiyor elimden. Toplumsal ve doğal gerçekliği değiştirme ölçütü temelinde insan benini yücelten Shakespeare'den tekeller çağına uyku ve hipnoz seansları kalıyor burjuvaziye ancak. Dört yılda yazılan, 11 sayfalık şiir kitabı beş bölüme ayrılmış. Bölüm başlıklarını sırasıyla aktarıyorum: "Uyku Saati, Ninni, Uyku, Rüya, Uyanma Saati". Hepsi bu kadar.

Şimdi özellik gösteren bayağılıktan bir örnek görelim:

Beni gördüğünde geldi senden,
kendini isteyen, aşk, bendim sende,
Benden alsın, isteyen artık istediğini

---

[5] Ahmet Güntan, Romeo ve Romeo, İstanbul, 1995.

Yanındayım, yanına geldim, benim,
geçmedi daha, geçer sonra, sana,
vakti geldi, benden istediklerinin.

Ben nerede başlıyor, nerede bitiyor, anlamak mümkün değil. Şiirin bütünü buradaki sözcüklerin yerlerinin değiştirilerek tekrarlanmasından ibaret neredeyse. Benin yıkımı, gerçekliğin yitimi, son derece sımrlı sözcük sayısı ve seçiminde de ortaya çıkıyor. Sözcükler arasındaki ilişki de yukardaki gibi. Şiir diye, ilkokul Türkçe dersinde fiil çekimlerini öğrenen bir çocuğun tekrarları yazılıyor.

Doğrusu bu bayağılık üzerine kafa yormanın gerekliliği konusunda emin olamıyorum. Ancak, bu çirkin sözcük sıralarımn, tekellerin yabancılaştırdığı insanın parçalanan benliğiyle, egemen ideolojinin hipnozu altında uykuya sığınmasımn naturalist sayıklamalarından başka bir şey olmadığım söylemek mümkün. Zaten bürokrat eleştirmeni de, bu nedenle övüyor. Lale Müldür'ün saptamaları yerinde; "uyku öncesi, ninni, uyku" arasında hiçbir fark bulunmuyor. Sürüngen bir ben'in birbirine bağlanmayan ve son derece kısır sayıklamaları ardarda sıralanıyor.

Tekellerin reklamcı bürokratlığını üstlenen şairin uyku saatlerini şiir olarak piyasaya sürdüğünü yazdıktan hemen sonra, bu düşüncenin doğrulayıcısı "manifestoyu" Romeo ve Romeo'da buluyorum. Bu rüya şiirinin okur için değil ruhçözümcü için bir anlamı olacağını yazdıktan iki ay sonra, şiir eleştirisi olarak Lale Müldür'ün ruhçözümünü okuyorum. Ruhçözüme teoloji sosu karıştırmayı ihmal etmiyor Lale Müldür. Ahmet Güntan bürokratının, uykuda sayıklayan parçalanmış şiirsel beni bu teolojinin melekleri eliyle kurtuluşa kavuşturuluyor: "Adeta görünmez bir melek getirecektir; Adalet. Görülen şey tam belirtilmemiş olduğu için sıkıcı bir usçuluktan uzaklaşmakta, içerdiği eksiklik ve kararsızlık yüzünden metnin gizemini güçlendirip abartan bir özellik işlevi görmektedir." Bundan sonrası daha da önemli: "Anlatısal açıdan skandal olabilecek birşeyi Güntan okurun hayalgücüne bırakmaktadır." Lale Müldür'ün övgü biçimi altında bayağılık itirafı burada açıklayıcı bir kavrama kapıyı aralıyor: "Skandal". Kapalı ifadelerle üstünü örtmeye de çalışsa Lale Müldür, Romeo ve Romeo'nun bayağılıkta bir "skandal" ölçüsünde ileri gitti-

ğini itiraf ediyor.

Ortada bir skandal, tekellerin canlı cenazeye çevirdikleri estetik var. Bu estetikle, asalak sınıfa hizmetkarlık pekiştikçe, ortaya çıkarılan şiirler birer bayağılık skandalı oluyor. Skandalı örtmek içinse, ruhçözümcü, dindar, varyokçu, bilgisiz eleştirmenin övgülerine ihtiyaç duyuluyor. Biz bu övgüleri, kahramanlığını anlatırken hırsızlığını itiraf eden adamı düşünerek okuyoruz. Tekellerin dünyasında yergi de tersine dönmüştür. En çok övülen en çok yerilmesi gerekendir ve övgüsünün içinde eleştirisini de gizler.

Bunu görmek kopuştur.

Kopuş, bayağılığı görmek ve göstermek, güzeli yaratmak ve yaşatmak için arayıştır. Bu arayışımız sürüyor...

Sermaye Kültüründen Kopuş / Temmuz 1995, Sayı: 8

Edebiyatlaşan Cinayetler

Kundak Bezinin Çeşidiyle

Katil, cinayetini müddeiumumi muavininin ağzından tanımadı.
Cinayet güzelleşmiş, hutbe olmuş, edebiyat olmuştu; eserdi.
Mithat Cemal Kuntay

Başı ağrıyan dostum anlattı. Dinmeyen bir baş ağrısı, halsizlik, ateş... Hekime gidiyor. Başı ağrıyan dostum öğrenci, okulundan sevk kağıdı alıyor hekim için. Sevk kağıdının yanında bir de evrak veriyorlar. Halsizlikten iki büklüm, hekimin karşısında bekliyor dostum. Hekim evrakı inceliyor, sevk kağıdına bakıyor, evrakla ilgili bir yerlere telefon ediyor... Tam on beş dakika... başı ağrıyan dostum, hekimin karşısında 39 derece ateşle, iki büklüm ayakta, hekim, evrak incelemesinde. On beş dakika uğraştan sonra hekim "evraka" teşhis koyuyor: "evrak geçersiz!" Başı ağrıyan dostumun bu "geçersiz evrak"la muayene edilmesi mümkün değil. Oturduğu yerden, on beş dakika muayene ettiği evrakı dostumun önüne iten hekim, kapıyı gösteriyor. Başı ağrıyan dostum öfkeyle anlattı. Hasta bir insanı değil, bir evrakı on beş dakika muayene eden ve insanı kapı dışarı eden evrak hekimini. Parası olmadığı için bir başka hekime, para hekimine de gedememiş. Ateşi düşmüş ama baş ağrısı hâlâ sürüyor. Evrak hekimini düşündükçe artarak...

Ben de ona benim hekimlerimi anlatıyorum: Istampacı hekimi... Lavabosu insan ağzından daha değerli hekimi... Baş ağrılarımızı dindiren değil, artıran hekimleri. Sistemin hekimlerini.

Baş ağrısı yapan yazı

Birkaç gündür tatsızlığıyla, insan karşıtlığıyla bende baş ağrısı yapan kitabı düşününce, evrak hekimini anlayabiliyorum. Baş ağrısı yapan kitabın yazarıyla karşılaştırdığımda, evrak hekimine daha az kızıyorum. Evrak hekiminin dostuma davranışı, kapitalist sistemin temel hakikatlerinden birini somutluyor. İnsamn nesne derkesine düşürülmesini. Kapitalist sistemin yarattığı her ilişki, nesneyi insanın önüne koyuyor, insandan daha değerli gösteriyor. Başı ağrıyan dos-

tumun ağrısını dindirmek yerine, sistemin evrakını, bir kağıt parçasını muayene eden hekim bu hakikati son derece iyi anlatıyor.

İnsanı nesne derkesinde yazan bir yazarın yaptıklarıyla karşılaştırdığımda hekimin tutumunu hafif buluyorum. Belki de, bende baş ağrısı yapan kitap benzeri, kapitalist sistemin insanı nesne derkesine indiren hakikatini gizleyen, doğallaştıran onlarca kitap, evrak hekiminin kütüphanesini dolduruyor. İnsanı evraktan daha az önemseyen hekime, yalnızca hekim olduğu için "aydın" diyen bu türden kitaplarla, evrak hekimi, hasta insanı ve hekimi nesneleştiren kapitalist hakikati yanlış biliyor. "Doğal", değişmez görüyor. Nesneleşmeye boyun eğiyor.

Baş ağrısı yapan yazı, Otuzların Kadını. Tomris Uyar yazmış. Yazmış mı, yazdırılmış mı? İnsanı nesne derkesinde yazan, dili televizyon haberlerini aratmayan böylesine tatsız bir kitap için, kapitalizmin hakikatlerinin güzelleştirildiği bir kitap için "yazma" eylemine haksızlık yapmak istemiyorum. Otuzların Kadını'nın baş ağrısı yapıcılığı da, bu niteliklerinden geliyor. Bu niteliklerin bütünü Otuzların Kadını'nı bir küfre indiriyor. Kapitalist gözle insana edilen bir küfür.

Tomris Uyar'ın insan betimlemesinden başlayabilirim. Tomris Uyar betimleme yapmayı bilmiyor, insanı ise hiç betimleyemiyor. İnsan betimlemesi, Tomris Uyar'da, burjuva sınıfının gözüyle insanın üst başının değerlendirilmesine dönüşüyor. Sizin de başınızı ağrıtmamasını dileyerek insanı nesneleştiren bu yazıdan bir "insan" betimlemesi aktarmak istiyorum. Tomris Uyar şöyle çiziyor insanları: "Çok temizlenmekten omuzları daralmış, kolları kısalmış, önü kavuşmayan eski-moda paltosunun arasından zevksiz damalı pantolonu seçilen iriyarı, kırmızı yüzlü, ihtiyar ama yaşına göre dinç bir erkekle onu tedirgin etmemek adına koltuğun öbür ucuna sığışmaya çalışan çökmüş karısı: çamurlu pabuçlarından taşan etli ayaklarını koltuğun altına gizlemeye, kalın çorapların örttüğü varisli bacaklarını bitişik tutmaya çabalıyor. Kendi trençkotunu evde yıkadığı, ütüden parlamış yakadan, değişik renk ipliklerle dikilmiş düğmelerden belli. Yolculuk boyunca tek görevi: çıkınından çıkardığı bisküitleri, soyduğu meyve-

leri kocasına uzatmak."[1] Burjuva gözüyle insan böyle çizilebilir ancak. "Eski-moda", "zevksiz" giysileri, "kalın çorapları", "ütüden parlamış yakalı", "evde yıkanmış" yağmurluğu insan betimlemesi olarak yazıyor Tomris Uyar. Yoksulluk, kapitalist sistemin emek sömürüsünün bir sonucu, Tomris Uyar'da, insanların aşağılanması için çıkış noktası oluyor. Böylelikle yoksulluk sistemin ürünü olmaktan çıkarılıp, insanların "değersizliğinin" sonucu gösteriliyor.

Aktardığım parçada, insana ilişkin yazılan cümlelerin hepsi nesneleri anlatır. İnsanın nitelikleri silinmiştir. Bir kaç genel özellik, "kırmızı yüzlü" "ihtiyar olma", "etli ayaklar" dışında hiçbir nitelik görmez ve göstermez insanda Tomris Uyar. Kitabın temel kişisi "Otuzların Kadını"nın betimlenişi de aynı biçimdedir. Giysiler, eşyalar bu betimlemede baş yeri tutar.

Otuzların Kadım'na geçmeden önce, yukardaki parçanın, Tomris Uyar'ın bozuk Türkçesi için iyi bir somutlayıcı olduğunu belitmeliyim. "Palto"nun "arası" nasıl oluyor? "Kendi trençkotunu evde yıkadığı, (...) değişik renk ipliklerle dikilmiş düğmelerden" nasıl "belli" oluyor? "Eski" ile "moda" arasına konan tire(-)'nin işlevi ne? "Tedirgin etmemek adına" oturuş biçimi ayarlayan kadından sözediyor Tomris Uyar, berbat bir Türkçeyle. Kitap baştan sona, buradaki benzeri bozuk, tatsız bir Türkçeyle yazılmış. Sırası gelince, başka örnekler verebilirim.

Otuzların Kadım'nın berbat Türkçesi, daha önemli bir sorunu irdelemek için son derece açıklayıcı. Egemen dil sorununu. "Zevksiz damalı pantolon" tam bir egemen dil tamlaması. İnsanın nesne derkesine indirildiği sistem, zevkleri de nesnelere yüklüyor. İnsan zevkleri, insandan koparılıp nesnelere vergi kılımyor. Pantolonun "zevkli"si ve "zevksiz"ini burjuva modasından çıkarıyor Tomris Uyar. Kapitalist sistemin bayağı değerleri, nesneye aktarılan insan duyguları egemen dille "edebiyat" oluyor. Verili değerleri yeniden üreten döküntü edebiyat.

Otuzların Kadını da aym betimlemeyle çiziliyor. İnsani hiçbir niteliğini betimlemediği Otuzların Kadını'mn giydiği elbiseyi tam

---

[1] Tomris Uyar, Otuzların Kadını, s. 32, Can Yayınları, 1992, İstanbul. Bundan sonraki aktarmaları yazı içinde sayfa numarasıyla belirtiyorum.

yarım sayfa anlatıyor Tomris Uyar. (s.27) Bu bölümü aktarıp başınızı ağrıtmak istemiyorum.

Burjuva edebiyatında, nesnelerin insanların önüne geçmesi tipiktir. Burjuva ideolojisinin, edebiyatta somutlanışı, insani niteliker yerine sahip oldukları nesnelere dayalı insan betimlemesidir. Otuzların Kadını'nın bir bölümünde Tomris Uyar iki karekterini kullandıkları parfümlerin markalarına göre adlandırıyor: "Ma Griffe'li kadın", "Arpege'li kadın". Böyle nitelemekle hiçbir şey anlatmış olmuyor Tomris Uyar. Pazardan alınmış kokularıyla nitelenen kadınlar somut değil, soyut. Genel kokularla, kendi bedenlerinden çıkmayan kokularla nitelenen insanlar, insanı nesneler derkesine indiren yazarın tavrını çok açık gösteriyorlar.

Tomris Uyar, kapitalist sistemin insanları sınıflara böldüğünün bilincindedir. Bu bilinçle o, egemen sınıfın, burjuvazinin gözüyle bakar insana. Egemen sınıfı üstün ve değerli görür. Bu görüş, kurduğu cümlelere yansır. "(...) kız, çiçekli basma pantolon üstüne ünlü bir firmanın reklam sloganı yazılı işporta işi bir tişört giymiş; oğlanın tişörtüne bakılırsa Oxford'da öğrenci) en azından sınıf atlama özlemlerinin ortaklığı yüzünden sevgililik çabasından yol boyunca ödün vermediler." (s.34) Burada Tomris Uyar'ın sınıflara ayrılmış toplumda tutmak istediği yer görülür. İki genci giysilerinin fiyatına göre çizerken, onları küçümseyen sözcükleri seçer. "İşportadan alınma", "tişörtüne bakılırsa", "oğlan"... Bu tutumla "sınıf atlama" özleminin, insani olmayan özünü, kapitalizmden doğan eşitsizliğin yarattığı bir yanılsama olduğunu göstermez, tersine, yanılsamayı pekiştirecek biçimde, iki insanı "sınıf atlamaya" "layık olmayan", "muktedir" olmayan insanlar olarak gösterir. Bu, iki insanı çizerken, onları aşağılayan dille gerçekleştirilir. Tomris Uyar'ın son derece ideolojik ve sınıfsal yazısı, burjuva değerleri estetize etmek için bütün bayağılık repertuarını seferber eder.

Sermayeci yazı

Sınıfsal bakış, Otuzların Kadını'nın en ince ayrıntısına işlemiş. "İyi bir mağazadan alınmış bir naylon torbayı açıp kekini çıkardı, ufak lokmalarla yemeye başladı. Kıza teşekkür bile etmedi: herhalde bu dünyada hak ettiği yer bu kadar iğreti değildi." (s.34)

"Naylon torbaya" kadar işleyen sınıfsal bakış açısının somutlanması için bir başka örnek. Tomris Uyar'ın "sınıf atlama özleminden" sözettiği gençleri, bu yeri "hak etmeyen" insanlar olarak çizmesiyle, bu "yeri" naylon torbasının alındığı mağazayla ve "asil" davranışlarıyla "hak eden" kocakarıyı çizmesi birlikte düşünüldüğünde Tomris Uyar yazısının ideolojisi daha açık olacaktır. Bu ideoloji burjuva ideolojisidir.

Ancak bu, burjuva ideolojisinin bir başka türünden, küçük burjuva ideolojisinden beslenen bir ideolojidir. Küçük burjuva ideolojisinin bizde somutlanışı özellikle "kentliliğin" bir üstünlük belirtisine dönüştürüldüğü, "İstanbul" ve "arabesk" üzerine fikir dökümleriyle belirlenir.

Tomris Uyar'ın sermayeci yazısı da, kentli olmayana, İstanbullu olmayana, İstanbul'un "zengin" semtlerinden olmayana karşı yoğun bir nefret sergiler. Tomris Uyar elbette burjuvaziden yanadır, ama burjuvazinin İstanbullu olanından. O nedenle sermayenin "kökeni"ne göre tavır belirler. Şöyle yazar: "Arka balkona gitsem... orası oldukça geniş de yalmzca oturulan birimi gösterişli kılma, gerisine boşverme eğilimindeki Anadolu kökenli şirketlerin acımadan kestiği güzelim asmanın kırık dallarından başka bir şey yok görünürde." (s.16) "Bir asma"yı "şirketler" kesiyor. Üstelik "kökeni" olan şirketler. "Oturulan birim" dışına "boşveren" "Anadolu kökenli şirketler". "Oturulan birim" tamlaması ortaokul matematik kitaplarından çıkmış sanki. Burada şirketler insanlaştırılıyor. "Asmayı kesiyorlar", kestirmiyorlar. Tomris Uyar sermayenin İstanbullusundan, "soylu"sundan yana. Böylece insan nesneleştirilirken nesne de, burada şirketler, insanlaştırılıyor.

Benzetmelerinde de bu var Tomris Uyar'ın. Şimdi bayağı benzetmelerinden birini aktarmak istiyorum. "Geçmişi silinmiş birini anlatmak zorundayım. (...) Yaşandığı sırada çok güzel geçmiş ama artık anıları bile silikleşmiş bir tatilin, bir turizm şirketinin ayarladığı eski bir yaz tatilinin kış ortasında önüme gelen son taksiti, son faturası gibi duruyor karşımda." (s.16) Anlatmak ya da yazmak "taksit", "fatura" ödemeye benzetiliyor. "Tatil" faturası olması, benzetmeyi edebiyatlaştırıyor. Burjuva yazısının benzetmeleri de burjuva hakikatlerini estetize ediyor. İnsan hayatını faturalaştıran Tomris Uyar, ba-

yağı yazısının bir yerinde "nesneleşmeye" karşı çıkıyor. Irak Savaşı'yla kendini bir nesne gibi duyumsadığını yazıyor. "Yıkandım demiyorum, çünkü Körfez savaşının bir ay öncesinden bu yana kendimi de yıkanması gereken bir nesne olarak görüyorum." (s.13) Böylece nesneleştirici yazar, tekelci kapitalizmin insanı nesne derkesine indirmesini estetize eden Tomris Uyar, Irak Savaşı'na karşı çıkmış oluyor. Kirleniyor, bir nesne gibi hissediyor kendini. Yazdığı insanları nesneler olarak gören ve gösteren Tomris Uyar'ın bu tümceleri, Otuzların Kadını'nı, burjuva edebiyatının tipik niteliklerinden birini daha irdelemeye elverişli kılıyor. Burjuva edebiyatı, burjuva köşe yazarlığı, fıkracılık ile iç içe bir edebiyat. Burjuva fıkracılığının sorunları ele almadaki küçük burjuva yöntemi, bu edebiyatta da ortaya çıkıyor. ABD'nin Irak bombardımanına karşı burjuva fıkracılığının geliştirdiği "muhalefet", Tomris Uyar'ın sermayeci yazısında da kullanılıyor. Savaşa karşı oluş, öylesine küçük burjuvaca, öylesine iğretidir ki, bu savaşa emperyalizmin verdiği ad, "Körfez Savaşı" olduğu gibi benimsenir.

Tomris Uyar'ın yeniden üretimini yaptığı nesneleşmeye karşı çıkıyor olması, asıl özü gizlemenin bir aracıdır. Savaşı ve nesneleşmeyi üreten sistemin değerlerini estetize etmenin maskesidir. O yüzden de biçimseldir. Savaşa karşı çıkarken, sistemin değerleri güzelleştirilmektedir. "Onları karamsarlığa sürükleyen bir başka neden de, savaşa katılıp katılmama kararını verecek ya da gözükara politikaları yüzünden ülkelerini savaşın ortasına itecek devlet adamlarının zaten kendilerini temsil etmemesiydi." (s.57) Böylelikle bayağı burjuva fıkracılığının bir zavallı cümlesi, burjuva "temsil" kuruntusunun kutsanmasıyla savaşa "karşı" çıkıyor. Sanki kapitalist sistemde politika insanların "temsil" edilmesi temelinde işliyor. Üstü kapalı olarak yutturulmaya çalışılan bu kuruntudur. Savaşın kapitalist sistemin ilişkilerinden çıkışı, savaşın hakikati, "gözükara" politikacıya indirgenmiştir.

Daha zavallıcası, Irak Savaşı'nda emperyalizmin, savaşı "haklı" göstermek için kullandığı sahte imajın savaşın "insancıl imge"si olarak sunuluşu. "İnsan öğesinin yeralmadığı bir savaş oyununu izlemişlerdi televizyonlarından. Tek dokunaklı insancıl imge, profesyonelce seçilmiş ve profesyonelce çekilmiş 'ölüme mahkum

karabatak'tı ki bir kara mizahı andırıyordu daha çok." (s.57) Tekellerin savaşı haklı göstermek için, cinayeti estetize etmek için başka bir zamanda ve mekanda çekilmiş karabatak görüntüsünü nasıl sahtekarca kullandığını bugün herkes biliyor. Otuzların Kadını'nın yazarı ise, çıkar çıkmaz geçersizleşen sermayeci yazısında, tekellerin savaşı estetize eden imajını, gözümüzün içine bakarak "insancıl imge" ilan ediyor. Hiçbir yanıyla değilse, bu yanıyla bitmiş bir yazı, geçersiz bir yazıdır Otuzların Kadım.

Başımz ağrıyacak biliyorum, belki camnız sıkılacak ama aktarmak zorundayım. Edebiyat olan burjuva fıkracılığı emperyalist savaşın hakikatini nasıl karartıyor: "Savaşa Hayır toplantıları, toplanan imzalar hiçbir işe yaramamıştı. Dünyanın hiçbir yerinde. Dünya aydınları her savaşta olduğu gibi freni bozulmuş bir arabanın yokuş aşağı doğru iyice hızlanarak inmesini, uçuruma yuvarlanmasını seyretmişlerdi bir kere daha. Bir kere daha ipleri başkasının eline geçmiş kuklalar oldukları duygusuna kapılmışlardı." (s.56-57) İmzacı savaş karşıtları, "aydın" ilan ediliyor. Savaş, freni bozulan arabanın uçuruma yuvarlanmasına benzetiliyor. Bu benzetmeyle gizlenen savaşın özü, tekelci sermayenin savaş suçları yıkanıyor. Peki bu temizlik işini üstlenen yazarın ipleri kimin elinde? Kukla olmaktan yakınmaya ne hakkı var Tomris Uyar'ın. Burjuva gözüyle, insan katliamını "freni patlayan araba" benzeri "kaza"ya dönüştüren yazıcının savaştan yakınmaya ne hakkı var?

Bitmedi. Devam ediyor Tomris Uyar. Savaşa muhalefetine: "Bunca acı deneyimin hiçbir birikim getirmediğini, insanlığın, 'uygarlık yolunda' aldığı yolun yalnızca teknolojiyle belirlendiğini gözleriyle görmüşlerdi." (s.57) Savaşın somut, derindeki hakikatleri "insanlık", "uygarlık" vs. genellemelerinin arkasında gizleniyor. Bayağı fıkra yazıcılığı Irak Savaşı'nda, büyük bir şevkle ABD'yi deslekledi zaten. Fıkra edebiyatçısı bu işi genellemelere boğarak başka bir yöntemle yapıyor. Yumuşatıyor yalnızca.

"Bir tek" ve "eşsiz" yazı

Otuzların Kadını, bir yazarın, annesini yazma "sıkıntıları"yla başlıyor, sıkıntı bir yazı olarak sürüyor, insanı nesneleştiriyor, nesneyi insan katına çıkarıyor ve bir hayvanın idealize edilmesiyle biti-

yor. Bir sıkıntı olarak başlıyor ve sistemin diliyle insana edilen bir küfür olarak bitiyor. Tomris Uyar, insanları betimlerken göstermediği özeni bir kediyi, "kedisini" betimlerken gösteriyor.

Otuzların Kadını'nın temel niteliği, kendisini "bir tek" ve "eşsiz" gören küçük burjuvanın bakış açısıyla, tekelci burjuvazinin hakikatlerini uzlaştırma çabasında somutlanıyor. "Bir tek" ve "eşsiz" küçük burjuvayı idealize etmeye çalışıyor Tomris Uyar. Böylelikle insani değerler, hayat, halk, emekçi insanlar, kent kökenli olmayanlar aşağılanıyor. "Biricik" ve "eşsiz"in aristokratik geçmişiyle, bugünkü hayatının güçlükleri arasında bayağılaşan küçük burjuva kuruntularını yazı yapıyor Tomris Uyar. "Yazarınm en ufak sürçmesinde, kendi biricikliğinden sıyrılıp onun geçmişte kullandığı sözcük ve imge öbeklerinin arasına karışabilir, sıradanlaşabilir, gerçekliğini yitirebilir." (s.10) İnsanı herkesin sıktığı bir parfümle, "Arpege'li kadın", belirlemeye çalışan Tomris Uyar'ın değil "biricik"i yazmak, yanına bile yaklaşamadığını belirtmeye gerek yok. O, genellemeyi biliyor sadece. Peki bu çelişki neyi gösteriyor? Bu sorunun cevabına geçmeden önce yukardaki parçanın devamını aktarmalıyım. "İstanbul'da büyüyüp ölmüş, yabancı dil bilen, eldivenlere ve şapkalara tutkun, Markiz'e, Lebon'a, Park Pastanesi'ne, Belediye Gazinosu'na giden herhangi bir Otuzların Beyoğlulu'su, bir nostalji nesnesi olup çıkar hiç yaşamamış gibi." (s.10) Küçük Burjuva, "eşsiz" olmak için giriştiği her eylemde sıradanlaşmaktan öteye gidemez. Gözünü hep burjuvaziye, onun yerinde olmaya diktiği için, "eşsiz" bulduğu burjuvazi gibi olmaya çalıştıkça onun döküntüleriyle yetinir. Burjuvazi "eşsiz"liğin gerçekleşmesi olabilir mi? İnsanın nesnenin gerisine atıldığı sistemin egemen sınıfı, bu nesneleşmeden kurtulmuş değildir. "Eşsizlik", eşsiz nesnelere sahip olmakta aranır. Burjuva dünyasında insanın eşsizliğini değil, türdeşliğini üreten ilişkiler egemendir. Bu nedenle, burjuva bakış açısıyla "eşsiz"liğin aranmasından daha saçma, daha kuruntu bir çaba olamaz. Tomris Uyar'ın küçük burjuva "bir tek" ve "eşsiz"i idealize etmeye çalışan bayağı yazısı bu nedenle tam tersini yapar. Genelleştirilmiş insan taslakları yazar. Bu nedenle Otuzların Kadını, bir sanat yapıtı olarak "özgün" değil taklit bir yazı, berbat yazıdır. Bir "kitsch"dir.

Kitsch yazı

"Kitsch" kavramı, burjuva edebiyatının gözde kavramlarından biridir. "Biricik" ve "eşsiz"in, sanat alanındaki üstünlüğünü göstermek için, değersiz bulduğu şeyler "Kitsch"dir. Ne var ki, küçük burjuva kuruntusunun, Tomris Uyar'ın yazısında tam karşıtına dönmesi gibi, Eco'nun Clement Greenberg'e dayanarak yaptığı "kitsch" tanımı da, bu ülkedeki burjuva edebiyatımn temel niteliğini anlamlandıran bir kavrama dönüşüyor. Umberto Eco, Açık Yapıt'ta "Kitsch"i şöyle tanımlıyor: "Clement Greenberg'in çok başarılı formülüne göre, avant-garde, sanat süreçlerini izler, Kitsch ise onların etkilerini" [2] Tomris Uyar'ın döküntü yazısı, bu anlamda, Batı'da geliştirilmiş sanat süreçlerinin etkilerini taklit eden niteliğiyle kitsch yazıya tipik bir örnektir.

Otuzların Kadını'nın biçimi, değişik yazma tekniklerini biraraya getiren bir çorba olarak, Batı'da üretilen teknikleri, etkiler yaratma tuzağı olarak değerlendirir. Bu özenti öyle ileriye gider ki, Türkçe için son derece anlamsız tireli (-) tamlamalardan geçilmez. Bir kaç örnek: "kebap-köfte", "mahalle-göğünü", "ayna-camlardan", "köy-yaşamıyla", "eski-moda", "genç-irisi", "üç-beş", "yarım-uykulara", "iç-çatışma", "eski-kitap-kokusu", "yarı-aydın", vs... Böylelikle yabancı dillerdeki tireler Türkçeye aktarılarak taklit ediliyor. Bu, yazıya yeni bir şey katmıyor. Türkçenin herhangi bir güçlüğünü yenmiyor, tersine yeni güçlükler getiriyor. Kitsch tireler, cümlecikleri ayırmak için de yerli yersiz serpiştiriliyor yazıya. Gereksiz parantezler, bilinç akışı tekniğinin taklidi, sanat süreçlerini değil, onların kopyalanmış etkilerini üreten kitsch unsurlar.

Bir bölüm var ki, Hollywood filmlerinin etki mekanizması tümüyle oraya aktarılmış. Böylece kitsch'in de kitsch'ini yapıyor Tomris Uyar. Kitabın "Alatav" bölümünün ikinci kısmı, yağmuru bir Hollywood filminin kalıplarıyla anlatıyor. Hiçbir şey eksik bırakılmamış. Bütün ayrıntılar, "biricik" küçük burjuvanın mutsuzluğunu göstermek için düzenlenmiş.

Yağmur, darkafalı burjuvaya felaket olarak görünüyor. Okur,

---

[2] Umberto Eco, Açık Yapıt, s. 238, Çeviren: Yakup Şahan, Kabalcı Yay. Kasım 1992, İstanbul.

bu kitsch etki mekanizması aracılığıyla darkafalılığa ortak kılınıyor. "Cüzdanını çıkarırken, elindeki çiçeklerin pörsüdüğünü ayırdetti. Arabadan inerken, kaldırım kıyısındaki çamur birikintisine battı. Ne yöne doğru yürüyeceğini kestirmeye çalışırken iliklerine kadar ıslanmıştı. O kısacık sürede. Yine de çiçekleri atmadı. Biraz ilerledi. Uzakta çeşme görünmüştü. O yöne yürüdü. Yağmurla karışık bir ter sızıyordu sırtından." (s.122) Bir Hollywood filminin kovalamaca sahnesinin kalıplarıyla yazılmış bu parça, Boğaz'daki arkadaşını ziyarete giden yazarı anlatıyor. Yağmuru Hollywood diliyle, savaşta sıkışmış insanın gözüyle betimliyor Tomris Uyar. Kitsch, etki yaratmak için gözboyamadır aynı zamanda. Gözboyama ufuksuz insanın işidir. Küçük burjuva, "bir tek" ve "eşsiz", ufuksuz insan demektir. Ufuksuz insanın ufuksuz yazarı Tomris Uyar birkaç ağacı "coğrafya" yapar: "İki yandaki ağaçların yağmurdan etkilenmeyen, yüzyıllık dış çizgileri, hışırtılı dalları belirliyor coğrafyayı." (s.119) Eğretilemesi, alabildiğine "anlık" ve "küçük ölçekli"yi "geniş" ve "uzun süreli"ye çeviriyor. "Coğrafyanın" genişliğiyle koskoca bir kentteki zavallı üç beş ağacı bir araya getiriyor. Böylece küçük burjuva, imkansızlıklar içinde bu türden gözboyama "benzetmeler"e dayanarak yanılsamalı bir gerçeklik icat ediyor. Bir yağmurdan ve bir arkadaş ziyaretinden sel felaketi altında kaçma kovalamacalı bir Hollywood filmi çıkarıyor. Elbette bu filmin arkasında tekelci sistemin hakikatlerini estetize etme kaygısı var. Bayağılıkta sınır tanımıyor. "Cinsel coğrafya" tamlaması türünden bayağılıklar kitap boyunca karşımıza çıkıyor.

Otuzların Kadını'nın bir başka bölümü, bu kez Brezilya kitschlerini, televizyon tefrikalarını getiriyor karşımıza. "Pençe" bölümü. Kadınları kokularla niteleyen bölüm. (s. 89-106)

Otuzların Kadını'nda kitsch, yazının özünü de yansıtan bir kavram. "Biricik"in yazısının temel kategorileri sıradan, eşsiz karşıtlığı... sahte, hakiki karşıtlığı... yapay, doğal karşıtlığı türünden metafizik ikililerden oluşuyor. Böylelikle "eşsiz"in bütün değerleri bu karşıtlık içinde yüceltiliyor. "Toplumun her kesiminde her alanda yürütülen düzeysiz 'rekabet' en kolay ve ilkel çıkışını cinsellikte" (s.105) buluyor. Böylece "rekabet", "düzeyli" ve "düzeysiz"e bölünüyor. "Düzeyli", "bir tek" ve "eşsiz"in oluyor. "Televizyonun ileride Türkçesini bozacağına ilişkin kaygısı da yapay, yalnız bana sahici

geleceğinden kuşkusu yok."(s.110) Kaygı "yapay" ve "sahici"ye, doğrusu, "doğal"a bölünüyor. Bu, burjuva dilinin edebiyatlaşması. Burada "yapay" ve "doğal" kategorilerinin ayrı bir önemi var. Burjuvazinin tarihe, topluma, iktisata, insana bakarken temel kategorilerinden ikisi, aynı zamanda temel kuruntularından ikisi, "doğal" ve "yapay". Burjuvaziyi olurlayan her şey "doğal", reddeden her şey "yapay"dır. "Yapay" ve "doğal" kurumlar vardır. Feodalizmin kurumları "yapay"dır, kapitalizminkiler "doğal". Sosyalizmin planlaması "yapay"dır, kapitalizmin "piyasası" "doğal"dır. Üstelik "insan doğası"na "uygun" tek ekonomik biçimdir...

Burjuva evlilik yazısı

Bu temel karşıtlık, metafizik yöntem aracılığıyla bütün burjuva kavramlar ve değerler Otuzların Kadını'nın her cümlesini belirler. "(...) onulmaz romantikliğiyle ve bu gerçeğe bağlı olarak yanlış eş seçmekteki kararlığıyla" (s.88) burjuva evlilik ideolojisi dille yeniden üretilir. Burjuva evlilik kurumunun hakikatini şöyle gizler Tomris Uyar: "Bir erkeğin, kültürce kendisine denk, üstelik konuşmaya, düşüncelerini anlatmaya susamış bir kadını uzun süre kaldırmayacağı o dönemde henüz keşfedilmemiş bir gerçekti." (s.81) Geç keşfedilen kuruntular "hak etmediğini düşündüğü bir mutluluğun" (s.81) gerçekleşmesini önlüyor. Mutluluk, "hak" ediliyor. Erkek, kadın karşıtlığı üzerine kurulan döküntü bir evlilik kuruntusuyla burjuva ailesini kurtarıyor Tomris Uyar.

"Otuzların Kadını'nın gerginliği para sıkıntısından kaynaklanmıyordu".(s.86) Böylelikle evliliğinin işleyişinde paranın, kapitalist iktisatın etkisi önemsizleştiriliyor. Ama kadının kocasından ayrılması, kocasının işsiz olduğu döneme rastlıyor. Ne rastlantı... Tomris Uyar evliliği anlamıyor ve anlatamıyor. Sistemin hakikatlerini edebiyatlaştırdığı için evliliği olgucu yazıyor. Evlilik kadın ya da erkeğin "kusuru" sonucu bitiyor. Asıl sorgulanması gereken yanı, evliliğin burjuva değerler içindeki işleyişi örtülmelidir. Tomris Uyar'ın bayağı yazısında evlilik hakikatleri olguların arkasında kayboluyor.

Sonra burjuva melodram başlıyor. Yaşlı, hasta kadın çalışıyor. Yokuş çıkması gerekiyor. "Taksi tutmamakta kararlıydı".(s.87) Tom-

ris Uyar'ın burjuva dili kadının yoksulluğunu "kararlılıkla" örtmeye çalışıyor. Sistemin gözüyle bakan, diliyle düşünen biri için, "bir tek" ve "eşsiz"in yazıcısı için yoksulluk aşağılanması gereken insanların konumu çünkü. Yoksul insanları nasıl betimlediğini gördüğümüz Tomris Uyar'ın melodram uğruna da olsa, yoksulluğu "kararlılıkla" dengelemesi gerekiyor.

Bu yoksulluğu bayağı melodram akli kılabiliyor ancak. Melodram, hayatı kaderleştirmekle, toplumsal süreçleri perdelemekle ortaya çıkıyor. Melodramın bütün bayağı repertuarı Tomris Uyar'ın elinde yeniden değerleniyor. Böylelikle toplumsal çelişkiler, metafizik karşıtlıklar arkasında gizleniyor. Otuzların Kadını'nın hayatı, fıkra oluyor, günlük oluyor, mektup oluyor, Hollywood filmi oluyor ve bir de Brezilya melodramı oluyor. Geriye ne kalıyor? Geriye neo-faşist yazı kalıyor.

Neo-faşist yazı

Bir güçlüğümü yazmalıyım. "Neo-faşist" kavramım kullanırken, açımlamaya çalıştığım ideolojiyi tam karşılamadığını, ama yerine başka bir kavram koyamadığımı belirtmeliyim. Faşizm kavramının karşıladığı gerçeklik ile zaman içinde bu kavrama yüklenen anlam karışıklıklar yaratıyor. Faşizm bir kalıp kavrama dönüşerek işlevsizleşiyor. Bu doğru, ancak yine de değerlendirici anlamıyla "neo-faşizm" biçiminde burada kullanılabilir olduğunu düşünüyorum. Bir de, "Dazlaklar", Almanyalı neo-faşistler ile şu cümlelerden çıkan ortaklık, beni bu kavramı kullanmaya zorladı: "Hadi gecikiyoruz, diye bağırdı sürücü çatlak bir sesle. (Direksiyona Türkçe bir yumruk indirdi.) Bahşiş yok ama anlaşıldı mı?" (s.44) Otuzların Kadını'mn yazar kahramanı Almanya'da bindiği taksinin şoförünü böyle anlatıyor. "Çatlak sesli" ve nasıl oluyorsa, "direksiyona Türkçe bir yumruk" indiren şoför, bana "Dazlakları" çağrıştırdı. Tomris Uyar Almanya'da da, nefret ettiği "köylülerden" biriyle karşılaşınca rahatsız oluyor. "Büfecinin yüzündeki gülümsemenin, sinsi, zorla kentlileştirilmiş yılık bir köylü sırıtışı olduğunu kavradı birden."(s.123) Almanya'da çatlak sesiyle karşısına çıkan köylü, İstanbul'da da peşini bırakmaz, "sinsi, zorla kentlileştirilmiş yılık köylü sırıtışı"yla kitabın Hollywood bölümlerinde ortaya çıkar. Bütün sorunların sorumlusu

odur. "Zorla kentleşmiş taşralı bir sınıfın, kültürden yalnızca sofra donatma becerisi anlayan özünde avam bir tabakanın yıllar yılı sürecek, gittikçe yerleşip kenti silip süpürecek beğenisinin ilk arabesk cızırtıları; bu kimliksiz sesler eşliğinde yıllarca sıkılmış kemerlerden çözülen paranın liberal şangırtısı."(s.101) Burjuva-aristokrat gözle, neo-faşist bir dille kapitalistleşme sürecinin yarattığı sorunlar, böyle yanlış gösteriliyor. "Özünde avam bir tabaka" diyecek kadar tükürükler saçıyor neo-faşist yazı. Böylece İstanbullu burjuva ile "taşralı" burjuva ayrımı bir kere daha konuyor. Daha önemlisi "avam" kavramına yüklenen aşağılayıcı anlamla halk, kapitalistleşme karşısında halk kültürü küçümseniyor. Burdan burjuva yazısının "arabesklèşme" olarak adlandırdığı süreçle oluşan günümüz tekelci kültürünü savunduğum sonucu çıkarılmamalı. Burada, bu sürecin sorumlusu olarak katiller değil, kurbanlar gösteriliyor, itirazım buna. Tomris Uyar, iki yerde de "zorla kentlileştirilmiş" deyimini kullanıyor. Zorla kentlileştirilenler, kentin sorunlarının, tekelci kapitalizmin yarattığı sorunların yaratıcısı olarak gösteriliyor. Neo-faşist yazı, kendi mantığına bile katlanamıyor.

Faşist ideoloji, kitlelere, toplumsal nedensellik ilişkilerini en uç noktada yanlış gösterme, yanlış nedenselliklere inandırma ideolojisi olarak ortaya çıkar. Almanya'nın sorunlarının sorumlusu olarak Yahudileri göstermek, faşist nedensellik için tipik bir örnektir. Bu anlamda, Tomris Uyar'ın yazısı, kapitalist sistemin gelişmesinden üreyen İstanbul sorunlarını, "zorla", bu kapitalist gelişmenin zoruyla kentlileştirilmiş köylülüre bağlaması, faşist yazıda yerini bulur. Bir "ırkı" değil de, toplumsal bir sınıfı sorumlu tutması yeniliğidir. Böylece "neo"-faşizm sermayeci yazının içinde, sermayeci sistemin, kapitalizmin bekası için işlevsel etkinliğini üstlenir.

Bu neo-faşizmden aktarmalara devam ediyorum. Ancak tatsızlıklara tahammül gücü dileyerek. Otuzların Kadını'ndaki yazar, Tomris Uyar'dır. Boğaz'daki arkadaşını ziyarete gitmesi gerekir. Hollywood bölümü başlamak üzeredir. Şöyle düşünür: "Nasıl olsa bulurdu bir taksi canım. Üstelik yolda mektubu okuyarak şoförün kendisi köyden gelmiş olsa da, İstanbul'un artık yaşanılır bir şehir olmaktan çıktığı yolundaki sinir bozucu söylevini dinlemekten de kurtulabilirdi."(s.117) Nasıl faşistçe! "İstanbullu olmayan"ın, İstanbul-

'u eleştirmesi bile yasak. Horgörülüyor. Bu horgörü ne yazık ki, edebiyat olarak çıkıyor karşımıza. İnsanı bir vasıtaya indiren bir sistemde, insan katili bir sistemde, cinayet, işte böyle edebiyatlaşıyor. Bitmedi. Tomris Uyar, neo-faşist yazısında "efendi" insanı yazıyor. Taksi şoförü korktuğu gibi "köylü" çıkmıyor. "Şoför de, o konuşmazsa ağzını açmayacak kadar efendi birine benziyordu." (s.118) Tekellerin aradıkları insan, istenmedikçe ağzını açmayacak vasıta, "efendi" insan böylece bulunmuş oluyor. İroniye bakın, vasıtalıkta özlenen insana, efendileri, efendilerinin "bir tek" ve "eşsiz" İstanbullu yazarı "efendilik" bahşediyor.

Neo-faşist yazıdan sonra Tomris Uyar'ın siyasetle ilişkisini ortaya koyan bir kaç kırıntı daha var; ama üzerinde durmaya değmez. Burada Otuzların Kadını, liberal yazı oluyor. Yine de, bu bölümden atlanamayacak bir bölüm, Otuzların Kadını'nın sergilemeye çalıştığım "döküntü"lüğü için ipucu olacak bir pasaj aktarmak gerekiyor. Annesi genç Tomris Uyar için şöyle düşünüyor: "Siyasal olaylar bu çocuğu çok etkiliyor; bedeni döküntülerle kaplı. Dün doktora gittiler (...)"(s.133) Evet, gençliğinde "siyasal olaylar"dan etkilendiğinde vücudunda döküntüler çıkarıyormuş Tomris Uyar. Bu özelliğini geliştirmiş ve edebiyata aktarmış Tomris Uyar. Şimdi, siyaset, tekelci burjuva siyasetinden etkilendikçe edebi döküntüler çıkartıyor. Otuzların Kadını, bu döküntülerden biri. Döküntü deyince "çeşitlilik"de olmalı.

Otuzların Kadını'nın bir yerinde, hapishanelerdeki açlık grevini desteklemek için "eylem" yaptıklarını yazıyor Tomris Uyar. AKM binasının önünde kitaplarına kara boya dökerek "protesto" ediyorlar. Ellerine yüzlerine bulaştırıyorlar. Her alanda değerlerini yeniden ürettiği tekelci burjuvazinin "hapishaneler siyasetini" boyayla protesto etmek, hayatı eline yüzüne bulaştırmak değil de ne?

Irak Savaşı sürerken, böyle "bir dönemde yazmak gibi serinkanlılığa dayalı bir uğraş, ya sağırlığın ya da körlüğün sağladığı bir bencillik zırhı kuşanarak yürütülebilirdi ancak."(s.57) diye yazıyor. Yazısıyla, savaşı yaratan sistemi güzelleştiren Tomris Uyar'a tam uyan bir düşünce. Toplumun artı değer sömürüsü ekseninde sınıflara bölündüğü bir sistemi yeniden üreten Tomris Uyar, egemen sınıfın gözüyle insanları giydiği giysilerden doğdukları ailelere kadar her

noktada ayırıyor.

Nâzım Hikmet'in çok sevdiğim Fakir Bir Şimal Kilisesinde Şeytan ile Rahibin Macerası'nı bir kere daha okuyorum. Bu şiir Tomris Uyar'la yeni bir anlam kazanıyor. Nâzım Hikmet savaş sırasında yazdığı bu şiirle emperyalist savaşın özünü açığa çıkarıyor. Görünür kılıyor. Kundak bezinin çeşidiyle insanlar ayrılabilsin diye, insan işporta tezgahına indirilebilsin diye, artı değer sömürüsü ebedi olsun diye sürdürülen savaş...

Şimdi, emperyalist savaşın insan düşmanı niteliğini aratmayacak bir olgu bütün ürperticiliğiyle karşımda duruyor: burjuva edebiyatı, insan düşmanlığında emperyalist savaşı tamamlıyor. Şimdi bu güzel şiirden bir bölüm aktarıyorum. "Harbediyoruz" yerine "edebiyat yapıyoruz" konarak bir kere daha okunmalı bu şiir.

"Harbediyoruz:
fuhşun bekası için,
kerhane kapıları kapanmasın diye.
.....
Harbediyoruz:
pazar ve mal nizamının bekası için.
Kömür, lastik ve kereste
Ve kendi değerinden fazla yaratan iş kuvveti
satılmalıdır.
Patiska, benzin
buğday, patates, domuz eti
ve taze gümrah bir sesin içindeki cennet
satılmalıdır.
Güneşli bahçesi ve resimli kitapları
çocukluğun ve ihtiyarlığın emniyeti
satılmalıdır.
Şan, şeref ve saadet
ve kuru kahve
topyekün pazar malı olup
tartılıp, ölçülüp, biçilip satılmalıdır.
.....

Köprüden geçtim. Bulutlu göğe baktım. Rüzgarın çöplüğü süpürecek bir yağmura hazırladığı bulutlu göğe. O zaman, Haliç'iyle, Haliç şiirli barlarıyla, genelevleriyle ve bankalarıyla, Levent'i ve Beyoğlu'suyla o tufanın sularına gömülüp gidecek o çöplükten yürüyüp geçtim.

O tufana bulut biriktiren rüzgara katılırcasına.

Haliç şiirden haliç romana... Toplumu her alanda süprüntüye mahkum eden bir sistemde, o büyük tufanda süpürülüp gidecekleri görmek ve göstermek için, o büyük tufanda bir damla olabilmek için çalışmaya koyuldum.

Dedikoduya indirilen roman

Benzetmeyi sürdürüyorum. Hafif kaldığını bile bile. İstanbul'da yaşayanlar bilirler Haliç kıyılarında dolaşmanın güçlüğünü. Burunları tıkamak gerekir. İnsan durduran burjuva edebiyatını okumanın güçlüğü bununla ölçülemez. Bu edebiyatı yazmanın ise hiç güç olamdığını düşünüyorum. Eleştirmek ise çok büyük ölçüde direnç gerektiriyor.

Burjuva edebiyatını yazmak neden kolay ve eleştirmek neden güç? Bu soruyu Sonuncu Sonbahar romanını okuduktan sonra cevaplamak çok kolay. Sonuncu Sonbahar, Pınar Kür yazmış, romanmış. Sonuncu Sonbahar, roman yazmanın kolaylığı üzerine örnek diye gösterilebilir her yerde. Çünkü baştan sona dedikodu üslubuyla magazin basınının diliyle bir araya getirilmiş tatsız bir laf-salatası. Bu kitabı okuduktan sonra, her mahalleden, orta yaşın üzerinde kadınlardan birkaç romancı çıkabileceğini düşünüyorum. Dedikodu üretmekten ve bunları ucuca eklemekten kolay ne olabilir?

Bu dedikodu antolojisini okumanın ve eleştirmenin güçlüğü de burda. Her tümcesinde, her sayfasında, bütün insani yaratıcılıkları yerlebir eden bir dedikoducuyla yüzleşmek dayanılması güç bir okuma. Bütün bunları eleştirmek ise daha zor. Dedikodunun her sözcüğü eleştiri gerektiriyor çünkü. Sonuncu Sonbahar'ı eleştirmenin güçlüğünü sayılarla yazarsam, herbiri tatsızlık, yanlışlık, insansızlık örneği tam 44 sayfalık notu bir eleştiriye sığdırmak zorundayım. 44 sayfa tatsızlık örneğini deftere geçirirken yaşadıklarımı bir yana bırakıyorum.

Dedikodu, "itirafla" başlıyor. "(...) bilmediğimi itiraf etmeli-

yim."[1] "Ruhen romantik değilim herhalde."(s.5),demek "bedenen" romantik, öğreniyoruz. Bir de " En geçliğimde" denebileceğini öğretiyor Pınar Kür aynı sayfada. "Buraya kendi kendimle baş başa kalmak, salim kafayla bir cinayet tasarlamak ve de... ne yalan söylemeli, kendi kendimden ne kadar hoşnut olduğumu kendi kendime gizlice itiraf etmek gereksinimiyle geldim."(s.5) Pınar Kür dedikodusuna başlarken bizi rahatlatmak istiyor, "itiraflarım" "kendi kendimle" "kendi kendime", komşunun gireni çıkanı beni ilgilendirmiyor. Pınar Kür'ün kahramanı, sonraki sayfada sorununu "itiraf ediyor." "Son derece üst düzeyde işelenmiş, fevkalade edebi bir cinayetin katilini bulduğum için övünmekse, üç yıldır nasipolmadı." (s.6) "Fevkalade edebi" cinayetin bizi etkilememesinden kaygılanan dedikoducumuz, bir "itirafta" daha bulunuyor: "Pek üstün nitelikli bir cümle olmadı galiba" (s.6) "Üst düzeyde işlenmiş fevkalade edebi cinayet" kaygısı ve üstün nitelikli cümleler yazma çabası, 284 sayfalık kitap boyunca, dedikoduya, magazin basınına düşürülen, insan düşmanı bir kuruntu derkesine indirilen burjuva edebiyatının geldiği noktayı belgeliyor.

Dedikoducu yazıdan "üstün nitelikli" bir gözlem aktarıyorum: "(...) kadın, dünya ölçülerine göre ne kadar tapon dururşa dursun, yıllar yılı yüzbinlerce Türk erkeğini büyülemiş, ayrıca Sulhi Gebzeli gibi çok büyük ve güçlü bir zengini, daha sonra da Ateş Altındal gibi kendinden genç bir adamı avucunun içine alabilmiş." (s.33) Görüldüğü gibi baştan aşağı kalıp bir dil, bir dedikodu üslubuyla, "büyülüyor", "çok büyük ve güçlü zengini" "avucunun içine alıyor". Pınar Kür'ün her cümlesi kalıplara dayanıyor. Magazin basının, dedikoducu kocakarıların, Batı polisiyelerinin kalıpları. Bu dille "dizi ekrana veda ediyor" (s.36)... "başına korkunç felaket geliyor" (s.37)... "kadına sahip oluyor" (s.85)... "Edebiyatımızın en önde gelen kadın yazarı" (s.ll5) benzeri kalıplarla hiçbir gerçeği anlatmayan tatsız bir dil kitap boyunca okuyanı bezdiriyor.

Şeyleştirilen insan

Böylesine bozuk bir dille değil roman yazmak, bir sokağı bile tarif etmek mümkün değil. Dedikoducu, ölmüş bir adamın odasında "araştırma" yapıyor. Odayı tarif ediyor: "Gerçi, eski eşya merakımn

---

[1] Pınar Kür, Sonuncu Sonbahar, s.5 İstanbul: 1992. Bundan sonra kitaptan yaptığım aktarmaları parantez içinde sayfa numarasıyla belirtiyorum.

inanılmaz ölçülere vardığı günümüzde, şu devasa dolap, şu eğri bacaklı sehpa, elden geçse bayağı pahalı satılabilir. Sehpa galiba gül ağacından ayrıca. Pislikten renkleri seçilmeyen yırtık kilim de değerli olabilir." (s.78) Dedikoducu niteliklerine haciz memurluğu nitelikleri katıyor. Görülüyor. Bakış açısı görüleni nasıl belirliyor. Ölü bir adamın evinde dedikoducu komşunun görebileceklerini Pınar Kür edebiyat yapıyor. Dilin gerçekliği anlamlandırmada bir yöntem oluşu, bu tasvirden de görülebilir. Burjuva yazar gerçekliği burjuva diline çeviriyor. Dolap, sehpa, kilim o dille paraya çevriliyor hemen.

Bütün tür kategorilerinin sorgulanması gerektiği paranteziyle, "polisiye roman" denen türü bir kategori varsayarsak, bu tür edebiyatla ölüm burjuva diline çevrilir. Metalaştırılır. "Polisiye roman" tarihini inceleyen Ernest Mandel şöyle yazıyor. "(...) polisiye romanda ölüm, insanın yazgısı olarak ya da trajedi olarak ele alınmaz. Ölüm orada bir soruşturma nesnesi haline gelir; yaşanan, acı çekilen, korkulan ya da karşısında savaşılan bir şey değildir. Teşrih edilecek bir ceset, analiz edilecek bir şey haline gelir. Ölümün şeyleşmesi, polisiye romanın bizzat can damarıdır"[2] Sonuncu Sonbahar'la bir polisiye roman yazma özentisine kapılanın Pınar Kür'ün ölünün odasını tasviri, Mandel'in "şeyleştirme" saptamasını doğruluyor. Zaten bozuk, kalıp dil, dedikodu dili, sistemin egemen dili toplumsal bütün gerçeklikleri yabancılaştırıcı, metalaştırıcı bir çarpıtmaya uğratıyor. Gerçekliği egemen dille göstermek, insani bir olguyu, "ölüm"ü şeyleştirici edebiyatı, "polisiye roman"ı taklit etmek, Pınar Kür'ün nerede durduğunu açıklıyor.

Mandel devam ediyor: "Ölümün polisiye romandaki bu şeyleşmesi fenomeni, insan mukadderatıyla ilgili zihin meşguliyetinin yerine cinayetle ilgili zihin meşguliyetinin konmasına varır."[3] Son derece açıklayıcı. Edebiyatı insansızlaştıran, boş bir söz oyununa indirenlerin "polisiye roman"da aradıklarını fazlasıyla bulduklarını görülüyor. Burada "mukadderat" yanlış bir kavram, insan "yazgı"sını değil, insana yazgı diye yaşatılanı çözümleyecek bir düşünme etkinliğini anlıyorum Mandel'in yazdığından. Pınar Kür ve öbür burjuva

---

[2] Ernest Mandel, Hoş Cinayet, Polisiye Romanın Toplumsal Bir Tarihi, s.56, çeviren N. Saraçoğlu, İstanbul, 1985.
[3] E. Mandel, age, s.56.

edebiyatçıları için böyle bir sorun bulunmuyor. Tersine yaşananı mutlaklaştırmak, "yazgı", "kaçınılmaz", "zorunlu" göstermekle işlevli edebiyatları.

Pınar Kür bozuk diliyle yazıyor: "Kaçınılmaz olarak benim olan odaya, kaçınılmaz olarak kendim olarak girdim." (s.233) Kaçınılmazlıkları, görünenin altında yatan hakikatleri somutlamakla, açımlamakla yüklü edebiyat, Pınar Kür'lerin elinde "kaçınılabilir"i "kaçımlmaz" göstermek işlevini üstleniyor. "Kaçınılmaz olarak benim olan oda" diye düşünen mirasyedi Prof. Dr. kahramanının, bu "kaçınılmazlığı" hangi ilişkiler içinde edinilen mülkiyetten aldığım göstermek yerine, kapitalist ilişkiler dışında geçersizleşecek bir durumu mutlaklaştırıyor Pınar Kür. "Kaçınılmaz" olarak yutturuyor bize. Edebiyatı tam da başlaması gereken yerde, mutlak görüneni yıkması gereken yerde durduruyor, tersine çeviriyor. Bozuk Türkçesi de kafamızı parçalayan taş oluyor.

Taşları siz de yiyeceksiniz ama aktarmak zorundayım. Dedikoducu yazıyor: "Aysel gerçek aşkı bulup on beş yıllık aşığım terk ettiğinde ise (...)" (s.136) "Gerçek" kavramına dikkat . Sonuncu Sonbahar'da sık sık karşımıza çıkıyor bu "gerçek", her şeyin bir "gerçek"i bulunuyor. Pınar Kür'ün diliyle yazarsak "her şeyin bir en gerçek"i var. Burda Platon kapanına giriyoruz.

Platon kapanına geçmeden önce insam şeyleştirerek öldüren burjuva edebiyatının cinayetleşmesini bir itirafçının ağzından aktarmak istiyorum. İtiraf edebiyatı yazan Pınar Kür, cinayetlerini itiraf ediyor: "Yazarın nihai amacı anlaşılmaksa, katilin nihai amacı da yakalanmaktır." (s.246) Böylelikle burjuva edebiyatının yazar benzetmesi ortaya çıkmış oluyor. Biri, Enis Batur, yazarı "örümcek"e benzetiyor, okur da "örümceğin avı", bir başka burjuva yazar, Pınar Kür, yazar için ondan daha aşağı kalmayan bir benzetme buluyor, "katil". Katil kimi öldürüyor? Eserindeki insanları ve o eseri okuyanları. İnsanı şeyleştiren kapitalist sistemin yazarı, burada da yerini çok iyi belirliyor. Bu yazında insanın payına ölüm düşüyor. İnsan "kurban" derkesine düşürülüyor. Pınar Kür "katil" benzetmesini sürdürüyor. "Ama her ikisi de keşfedilmeye karşı önlem alırlar ya da yapılan işin iyi olması için almaları gerekir. Çünkü kolay keşfedilmek beceriksizlik, hiç keşfedilmemek ise başarısızlık anlamına ge-

lebilir." (s.246) Cinayet edebiyatın ölçütleri de çıkmış oluyor. Okur neyi keşfedecek bu edebiyatta? Kendi ölümünü. İnsanın bütün insani değerlerden soyularak bir nesneye indirildiği bir sistemde, sistemin yazarı da bu ölümü edebiyat yapmak için bütün "yaratıcılığını" işte böyle seferber ediyor. Biz söylemiyoruz, kendileri "itiraf ediyorlar" cinayet olan edebiyatlarını.

Mobil'in Roman İhalesi (*)

Ödül'ün egemen estetiğin en önemli olgularından biri olduğunu biliyoruz. Star sisteminin işleyişinde ödül belirleyici bir rol oynar. Son zamanlarda ödül, bu mekanizmayı da zorlayan bir tırmamşa geçti. Bu tırmanışla ödül'ün özü, çürümüşlüğü daha açık görülebiliyor.

Ödül kampanyalarla geliyor. Her önüne gelen ödül vermeye başlıyor. Böylece ödül kendi kendini yıkma sürecine giriyor. Çoğalan ödüllerle, ödüllerin etkisizleşmesi süreci hızlanıyor. Ancak ödüllerin karşılığı da bununla parelel artıyor. Ödüller, birkaç on milyona, birkaç bin dolara tırmanıyor. Ödüllerin sanatçıyı belirli yönlerde düşündürme ve üretmede etkisini gerçekleştirmesi, paranın artışıyla sürdürülmek isteniyor.

Ödüllendirmede konsorsiyumlar kuruluyor. Ödül, egemen bakışın temsilcilerini bütünleştirip birbirine bağlarken bir iş bölümüne, birbirine geçmiş ilişkiler ağından oluşan bir sisteme dönüşüyor. Farklı ödüllerin ayırıcılığı kalmıyor. Verenlerle alanlar daha çok bütünleşiyorlar. Seçenlerle verenler daha sıkı bağlanıyorlar. Ödül ödül'ün inkarına doğru yol alıyor.

Ödül mekanizmasının estetikle uzlaşmazlığı şurada. Estetik üründe nitelikler belirleyicidir. Estetik ürün nitelikler arası ilişkiler üzerine kuruludur. Nitelikler arasında derecelendirme yapmak mümkün müdür? Nitelikler sayma, sıralama, derecelendirme ölçüsüne vurulamazlar. Nitelikler niteliksel ölçütlerle değerlendirilebilirler. Ödül, niteliksel ölçütleri silmeyi, sınırlamayı ve niceliksel

---

(*) İnsancıl dergisinin 1991 tarihli 9. sayısında İnsancıl imzasıyla yayımlandı.

ölçütlere dönüştürmeyi anlatır. Ödül süreçleriyle bir yanılsama yaratılır: Filan yapıt falancadan daha değerlidir. Bu birinci, şu ikinci, öbürü üçüncüdür. Estetik değer sayılara vurulur.

Sayılar, dolarlar ve milyonlardır. Sermaye, her şeyi sayıların ölçüsüne vurmak zorundadır. Her şeyi değişime, alım satıma sokmak böyle mümkün olur. Sanat da ödülle buraya sokulur. İnsan emeği "emek değer yasasıyla" sayılara dönüştürülür. İnsan kanı da sayılara dökülebilir mi?

"Yakın günlerde naklen seyrettirilen Irak savaşının petrol şirketlerinin savaşı olduğunu 'muhafazakar liberallerin' bile kabul"[1] etmesi petrol tekellerinin insan kanını da para ile değiştirdiklerini anlatmaz mı? İnsan kanını petrolle, petrolü parayla değişime sokuyorlar. Petrol tekellerinden Mobil, bir ödül koyuyor. İnsan kanı akıtılmasına göz yumma ödülü değil; "Türk romancılığının ulaştığı aşamayı yansıtan" 7.500 dolarlık bir roman ödülü.

Çok uluslu petrol şirketi Mobil sanki bir "ihale" açıyor; "Türk romanı ihalesi!" Son on yılın romanını kabul ediyor bu ihaleye. Niye son on yılın romanı? Bu sorunun araştırılması gereken uzun yanıtları olmalı. On yılın romanının belirleyici yanıyla ilgili özlü bir saptamaya göre, bu dönem, romanın, düzeni değiştirmeyi sorun etmekten düzeni değiştirmeyi sorun edenleri sorun etmeye dönüşmesini anlatıyor.[2] Bu, çok açık olmalı, tekellerin dözenini değiştirmek isteyenleri sorun olarak sunan bir roman, tekellerin ödüllerini hakeden bir roman oluyor. Peki az değil mi? Böyle bir roman için 7.500 dolar az gelmez mi?

İhalenin bir de kurulu olmalı. Mobil'in petrolcü menecerleri romandan ne anlarlar. Bu iş anlayanlara havale ediliyor. Mobil'in "Pegasus Ödülü"nün seçici kurulu şu kişilerden oluşuyor: Hulki Aktunç, Necla Aytür, Talat Sait Halman, Doğan Hızlan, Selim İleri, Ahmet Oktay, Tahsin Yücel.

Yazılı Günler, bu konuda bir çağrı yayınladı: "Yirmibir yıl önce aynı petrol şirketinin düzlenlediği resim ödülünün yine Türkiyeli sanatçılara lâyık görülmesi ve Halkın Dostları dergisinin öncülüğünde.

---

[1] Yazılı Günler dergisi, Haziran 1991.

[2] Yalçın Küçük, Emperyalist Transformasyon, Toplumsal Kurtuluş dergisi, Mayıs 1991.

Türkiyeli Sanatçılar Birliği'nin desteğiyle oluşturulan muhalefetle iptal edilmesini hatırlayarak Türkiyeli sanatçı aydınlara çağrı yapmayı görev biliyoruz.

"'Mobil sanatı destekler' sloganının 'petrol şirketleri savaşı sever'" sloganını silmemesi için:

"Ödül seçici kurul üyelerini istifaya,

"Türkiye Yazarlar Sendikası ve PEN Yazarlar Derneği'ni ve bağımsız kültür edebiyat dergilerini, seçici kurul üyelerine ve aday romancılara karşı duyarsız kalmamaya,

"Barış İçin Dizeler'e katılan, Savaşa Hayır kampanyalarına imza atan yazarları ve şairleri bu ödüle ve sermayenin sanata müdahale etmesine karşı tavır almaya çağırıyoruz" [3]

Bu çağrıya İnsancıl da katılıyor.

Sermaye ve ödülle kirletilmemiş bir sanatta buluşmak umuduyla.

[3] Yazılı Günler dergisi, ags.

Platon tuzakları

Aysel Alsan, Ateş Altındal'la evlenerek "gerçek mutluluğu", "gerçek aşk"ı "buluyor". Ateş Altındal, bu halkın "gerçek hafif müzik"ten anlamadığını düşünüyor. "Gerçek fotoğraflar" (s.83), "gerçek yaşam", "gerçek sevgi", Sonuncu Sonbahar'ın "gerçek olmayan"ının da bulunduğu olgularından birkaçı. Nereden geliyor bu "gerçek" tamlaması? Somut olgulardan, gerçeklikten yola çıkarak oluşturulmuş adlandırmaları, kavramları kendi başlarına bir gerçeklikleri varmış gibi düşünme yanılgısına dayanıyor. Aşk, kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi tanımlayan, anlamlandıran ve ondan öte bir gerçekliği olmayan bir kavram, "gerçek" aşk olarak, birden kendi gerçekliği olan bir "ide"ye çevriliyor. "Platon'a göre, genel fikirler veya kavramlar da genel varlıklara, hatta duyuların konularından daha gerçek, ve mutlak olarak gözönüne getirilince, biricik gerçek varlıklara karşılıktırlar (...) ve bu realitelere Platon ide adını veriyor."[4] İki

[4] Alfred Weber, Felsefe Tarihi, s.53, Çeviren H. Vehbi Eralp, İstanbul, 1991.

insan arasındaki bir ilişkiden öte bir aşk idesinin varlığının kabul edilmesi dile "gerçek aşk" kuruntusu biçiminde yansıyor. Böylelikle somutu, değişeni, insaniyi değil, soyutu, mutlakı insani-olmayanı temel alan bir felsefe egemen dille sürdürülüyor. Buradan sistemin değerlerini, sistemin hayatını biricik, mutlak doğru ilan eden edebiyata, Pınar Kürlerin edebiyatına geliniyor. Platoncu felsefe hayatın karşısına ideyi çıkartarak belli bir ahlakı, belli bir sistemi mutlaklaştırıyor. Kapitalist sistemi mutlaklaştıranların bu kaynaktan yararlanmaları çok kolay.

Hüseyin Batuhan son derece açımlayıcı bir yazısında "gerçek"li tamlamaları "Platoncu dil tuzakları" olarak niteliyor. Batuhan şöyle yazıyor: "Bu Platon'cu kuruntu sözcüklerin anlamı üzerinde yaptığımız bütün tartışmalarda kendini açığa vurur; sözcüğün doğru veya kesin bir anlamı olduğu inancı (bu Platon'la Aristoteles'ci bir eğitim sonucu olarak) öylesine düşüncemizde yer etmiştir, neredeyse öylesine bilinç altımıza işlemiştir ki, ikide bir "insanın özü", "gerçek sanat", "gerçek demokrasi" gibi laflar etmekten çekinmeyiz." [5] Bu kuruntuyu, Pınar Kür ve benzerleri yaygınlaştırmak için edebiyatlarım "gerçek"li tamlamalar bulamacına çevirirler. Kuruntularını insanın kuruntusu kılmak için...

Pınar Kür'deki bu "gerçek" sevgisi, tersine, gerçeği gizlemenin, çarpıtmanın, mutlaklaştırmanın bir örtüsü oluyor böylelikle. Sonuncu Sonbahar'ın gerçekle, hayatla, kişilerin gezindikleri toplum ve tarihle gerçekçi bir ilişkisi yok. Weber'in yazdıkları Pınar Kür'ün Platoncu gerçekçiliğini aydınlatıyor. "Kötü bir tesadüfle Ortaçağın Platonculuğuna verilen ve yeni realizm'le taban tabana zıt bir eğilimi ifade eden realizm adı buradan geliyor. Platoncu realizm, idealizmin ta kendisidir, ideleri gerçek varlıklar sayan teoridir."[6] Böylelikle idealist felsefe kırıntıları, egemen dille, dedikodu üslubuyla, insan karşıtı, tatsız edebiyat oluyor. Kavramların gerçekliğini öne süren bu edebiyat, insanı dışlıyor. Sevgideğer Gündoğdu'nun yazdıklarını, bilinçli bilgisizliğiyle Pınar Kür bir kez daha doğruluyor. Gündoğdu üç yıl önceki bir yazısında Platoncu burjuva edebiyatımn gayri-

---

[5] Hüseyin Batuhan, Dilin Tuzakları, II. Sematik Tuzaklar veya Platonun Kuruntusu, Felsefe, Arkivi, sayı 15, İstanbul.
[6] A. Weber, age, s.53.

insaniliğini çözümlüyor. "İnsani olmamak... işte edebiyatımızın eksiği. Selim İleri, Pınar Kür, Füruzan, Tomris Uyar... Bu yazarların eserlerinde acı, sevinç, aşk, baskı... herşey var. İnsan yok. Acı çeken, sevinen, aşık olan insan yok. İşte bu yüzden bu yazarların eserleri insani değil. İşte bu yüzden gerçekçi değil. Çünkü insani acıyı anlatmıyorlar. Acı insanın dışındadır. Kendi başına gerçekliktir diyorlar."[7] Böylelikle "bilinçli bilgisizlik" tam yerini buluyor. Pınar Kür, üç yıl önce yazılanlara, insani edebiyata gözlerini kapıyor ve koşup Sonuncu Sonbahar'ı yazıyor: "Gerçek aşk"ı, "gerçek polisiye"yi, "gerçek mutluluğu", "gerçek cinayet"i ama insanı değil. İnsanı şeyleştiren sistemin yazarı, edebiyatıyla insanı şeyleştirmek için bütün gücünü, bütün dedikodu kapasitesini seferber ediyor.

Burjuva ideologun idealar evreni

Platon kırıntılarından dedikodu üreten Pınar Kür'ün idealer evreni burjuva ideologunun, bu topraklardaki temel tuzaklarından birini kavramak için ipuçları içeriyor. Dedikoducu, gittiği evi anlatıyor: "Dairesi epeyce genişti ama, kapıyı açan kızın bir vakitler Akın'ın kapısını açan kızcağızdan pek farkı yoktu. Bu gibi konulardaki tüm aldırmazlığıma karşın, bizim Nurgül daha bir üst düzeydeydi galiba. İçine alınıp 'buyrun Aysel Hanım şimdi geliyor'dan öte bir ağırlamayla karşılaşmadığımız şahane boğaz manzaralı salon da büyük olmasına çok büyüktü ama, hiç de göz kamaştırıcı bir Hollywood stilinde döşenmemişti." (s.149) Platon, ideleri mutlak gerçek, yaşadığımız gerçekliği de idelerden pay alan yansıma, taklit olarak düşünüyordu. İdeler, ezeli ve ebedi gerçekliklerini sürdürdükleri idealar evreninde, hiyerarşik bir düzen içinde duyulur şeylerin kaynaklandığı temel gerçekliklerdi. Maddi dünya, idelerin soluk bir gölgesi oluşuyla eksik ve değersizdi. Pınar Kür'ün idealer evreni ise yeryüzünde. Yukardaki aktarmada görülüyor, "Hollywood stili ev", "gözkamaştırıcı olmayan" Boğaz evinin idesi oluyor. Sadece Hollywood değil, roman boyunca her şeyin, tam ve mükemmel oldukları bir asılları, ideleri var ve bu asıllar hep Batı'da. Sonuncu Sonbahar'da bir film çekiliyor, aslı Truffaut'nun bir filmi. Kitabın

---

[7] Cengiz Gündoğdu, Ekmek, s.83, İstanbul, 1992.

bütünü, "polisiye roman" idesine yaslanıyor. Hep bu ideye göndermelerle, Sonuncu Sonbahar'ı karşılaştırıyor Pınar Kür. Bir "roman mantığı" idesi, bir "roman" idesiyle şematik çatışmaya sokuluyor. Kitaptaki cinayet "John Lennon cinayetinin" kopyası ve ondan "daha bayağı". Böylelikle yalnız edebiyat değil hemen her konuda Platoncu bir yöntemle, idealar evrenini gökten yere indirip, kapitalist Batı'ya yerleştiren ve burada varolan her şeyi bu idealar evrenindeki asıllarıyla, mutlaklarıyla karşılaştıran yanılsamalı bilinç ortaya çıkıyor. Bu yamlsamalı bilinç, ülkeyi burjuva gerçekliğine mahkum eden bilinç, sorunların kaynağında hep ideye yeterince benzememeyi görüyor. "Demokrasi", Batı'daki gibi olsa sorunlar çözülür. "Türk sineması Hollywood gibi olsa sorunu kalmaz". "Hapishaneler Batı'daki gibi olsa uygarlaşırız."

İdealar evreninin sanatta karşılığı daha içler acısı oluyor. Batı'daki resim biçimi mutlaktır, hemen kopyaları burda yapılıyor. Tiyatro, Beckett idesine göre yazılıyor. Roman, işte, Pınar Kür yazmış, "polisiye roman" idesine göre. Batı'da polisiye var da burda niye yok? "Bunca cinayetin işlendiği ama cinayet romanlarımn hemen hemen hiç yazılmadığı ülkemizde, edebiyatımızın önde gelen yazarlarından biri Bir Cinayet Romanı yazdı. (...) polisiye türün tekniklerinden yola çıkan ilginç bir cinayet romanı." (s.286) Hepsi bu kadar, bakmayın siz 'teknik' demelerine onun yerine ide koyun yeter. İdealer evreninin bize yansıması eksik kalmamalı.

Albert Lange, "ikibin yıl dünyayı Platoncu idealizmin labirentlerine sokan" ve "bunca yüzyıl insanlığın düşüncesini zincire vuran"[8] felsefeyi çözümlüyor: "(...) burada sadece bir efsane karşısında bulunuyoruz. Bu efsanenin derin özü ve anlamı, haydi bir hiçtir demeyelim ama, bize kesinlikle kapalı bir şeydir. Bütün bu Platoncu yapıntılar (fictions), o halde düşünce için, araştırma için, olaylara insan zihni önünde boyun eğdirilmesi için, nihayet pozitif ve yöntemli bilim için birer aldatıcı zayıf ışık olmuşlardır", ekliyor Lange, "bugün da hâlâ öyledirler."[9] Aldatıcıların işine yaramaya devam ediyor. Ef-

---

[8] F. Albert Lange, Materyalizmin Tarihi ve Günümüzdeki Anlamının Eleştirisi, s. 35, Çeviren: Ahmet Aslan, Ankara, 1990.
[9] F. A. Lange, age. s.47.

sane, safsata, edebiyat oluyor, siyaset oluyor, bilim diye yutturuluyor. Pınar Kür'ün romanı bu safsatanın ayakbağı oluşunun bir örneği. Batı idesinden kurtulma zorunluluğunun da, bayağılığıyla tersten bir kanıtı. Bu idealizmden kurtulmadıkça insani, güzel, doğru değerler yaratılamaz, hayata geçirilemez. Platoncu efsanenin "Batı idesi" olarak mutlaklaşması, insansızlaştırıcı bir sistemin, kapitalizmin mutlaklaştırılması demek çünkü. İnsanı, doğayı, hayatı kurutan bir toplum bu.

Bu sistemin yazarının masasındaki çiçek de kurumuş. "Tek çiçeklik bir vazo içinde solmuş, hatta kurumuş bir gül (...)"(s.236)

Gül olan toprak

Christopher Caudwell'in anlatımı. Doğanın diyalektik bir gelişmeyle aynı maddelerden yeni bir nitelik yaratmasını anlatıyor. Toprak gül oluyor. Toprak ağaç oluyor. İnsan ağaçtan kağıt yapıyor. Dizgici harflerden yazı oluşturuyor. Ressam boyalardan kitap kapağı yaratıyor. Matbaa işçisi bütün bunlardan kitap yapıyor. Nitelikler bir araya getiriliyor ve yeni nitelikler ortaya çıkıyor. Toprak gül oluyor. Toprak ve insan kitap oluyor. Peki bu topraklarda nasıl kitap oluyor?

Okuduğum şu kitap, Sonuncu Sonbahar, toprağın, orman emekçisinin, Pınar Kür'ün, ressamın dizgicinin, matbaa işçisinin ortak emeğiyle ortaya çıkarılan şu şey ne? Bu kitabın içinde simyacının "felsefe taşı", dokunduğu her şeyi altına çeviren o taşın tersi türden bir şey mi var? Girdiği her yeri Haliç'e çeviren bir şey.... Bu kitabın içindeki yazılarda, bütün süreci tersine çeviren bir şey var. Bütün emekleri sıfırlayan, gülü gübreye çeviren, kitabı kütüğe indiren... Pınar Kür'ün Platoncu burjuva yazısı bir büyü etkisi yaparcasına sıfırlıyor bütün insan emeğini. Kitabı gübreleştiriyor.

Şaşırtıcı değil. Üstünlük arayan bir yazı. Üstünlük kuran bir sınıfın edebiyatı. Gelişim süreçlerini, tarihi süreci, kültürel süreçleri, insanı durduran bir sınıfın estetiği, edebiyatı bu derkeye düşürüyor.

Pınar Kür ve benzerleri, gülü gübreye, kitabı kütüğe geri götürenler, toplumu, insanı Haliç'e mahkum edenler hâlâ bizi nasıl aldatabiliyorlar? "Becerikli", "edebi numaralı" edebiyatlarını nasıl yutturuyorlar?

Haliç edebiyatının Haliç eleştirmenleri, star sisteminin kanal-

ları bu yalanı her yere yayıyor. Haliç'ten bir bardak su alıp, temiz, mavi suyu bu sudan sormaya benziyor Haliç edebiyatın Haliç eleştirmeninin yaptığı. Şaşırmıyorum. Haliç eleştirmeni, "Pınar Kür sen ne üstünsün" diyor. Star sistemi "önde gelen yazar" ilan ediyor.

Haliç'i Haliç'e soranlar, Sivas Katliamı'nı Pınar Kürlere, Tomris Uyarlara, Ahmet Oktaylara, Orhan Pamuklara, Bedri Baykamlara soranlar insanı nasıl aldatıyorlar?

İnsancıl / Eylül 1993, Sayı: 35

Tekerleme Edebiyatı

Bir dönem gazeteci kitapları çok sattı. Aynı dönemde, "tek muhalefet dergisi" ilan edilen Gırgır dergisinin tirajı, "dünyada en çok satan 2. mizah dergisi" biçiminde övgü konusu yapıldı. Gazeteciliğin ve mizahın tekelleştiği ve buna parelel olarak bayağılaştığı bir dönemde, her iki alanda da patlama yaşandı. daha önceki dönemlerde ulaşamadığı okuru, kırıntı muhalefet imajıyla etkileyen Gırgır, mizah dergisi bakış açısının düşünen insanlara sinmesinde etkili oldu. Gazeteciliğin. gazeteci kitapları biçiminde kitap okurunu da etkilemeye başlaması. yüzeysel, olgularla sınırlı bir bakış açısının, düşünen insanı darlaştırmasının yolunu açtı.

Arz ve talep sanat alanında ödül ve ceza biçiminde işledi. Bu ülkede sanat yapanların arz ve talep, ödül ve cezaya son derece yüksek bir duyarlılıkları var. İktisatta kullanılan bir kelimeyle, sanatın talep, ödül ve ceza elastikiyeti çok yüksek. Sinemada bunu görmek daha kolay. Sinema tarihini modalar biçiminde yazan sığ sinema tarihçileri de bu esnekliği anlatıyorlar bir anlamda.

Edebiyat tarihi için kullanılan kavramlar da, "40 Kuşağı", "İkinci Yeni", "80 Şiiri" gibi, edebiyatçılarımızın, ülkedeki değişmelere paralel olarak değişen "ödül ve ceza" tablosunu büyük bir şaşmazlıkla izlediklerini gösteriyor. Bunu konjonktür edebiyatı olarak adlandırabiliriz. Konjonktür edebiyatçısı, oportünist bir yöntemle, konjonktüre uygun eser yazıyor. Bu yöntemle yazılanlara eser denebilir mi, bu sorunu şimdilik tartışma dışı bırakıyorum.

Başlangıçta ödül ve ceza, burjuvazinin devleti eliyle düzenlenirken, tekelleşmeyle birlikte, piyasanın rolü artıyor. Ödüllerin ve cezaların çeşitlenmesi sözkonusu: Televizyona çıkarılmaktan devlet ödülü haketmeye, konferans kurumlarına davet edilmekten yayınevi

kapısından döndürülmeye....

Piyasanın sanat üzerindeki rolü arttıkça, Ödül ve ceza konusunda son derece duyarlı sanatçıya da piyasanın ödülünü haketmek için yeni sorumluluklar yükleniyor. Mizah dergileriyle ve gazeteci kitaplarıyla bakış açısı sığlaştırılmış okur, tam bu noktada önemli. Bu okuru yakalamak isteyen oportünist yazar da aynı yöntemi seçiyor. Böylelikle, fıkra kırıntıları, karikatür balonları, gazete haberleri edebiyat oluyor. Bütün bunları en iyi harmanlayansa, en çok ödüllendirilen yazar... Konjonktüre son derece duyarlı, ödül ve cezayı kollayarak yaşamaktan kişiliksizleşen ve burjuvazinin esnek bir aracına dönüşen asalak sanatçı, tekerlemeleri edebiyat haline getiriyor. Tekerlemelerden "dil incelikleri" yaratıyor.

Dil incelikleri

"Evet, ne diyorduk, sepet sepet yumurtayla yetinmemeli; okula hala (a'ların üstüne birer şapka koyunuz ki, Bosna'da gömülü Boşnak halamdan sözetmediğim anlaşılsın)."[1] Adalet Ağaoğlu, yeni kitabında, Romantik Bir Viyana Yazı'nda tekerleme edebiyatının bir "başyapıt"ını veriyor.(*) İnanılmaz bayağılıktaki bu kitap, gazete fıkralarıyla, mizah dergilerinde çıkan yazıların bir bulamacı. Bayağı burjuva edebiyatının moda sözcükleri "gizem", "sihir" de, bu bulamacın baharatı oluyor. Yukardaki aktarmada da görüldüğü gibi, Adalet Ağaoğlu tekerlemelere katkı işini üstleniyor. "A"ların şapkasını edebiyat, kralların "bağırsaklarının" içindekini tarih olarak yutturmaya çalışıyor.

Adalet Ağaoğlu'nun kitabı son derece önemsiz bir kitap. Eleştirmeye değmeyen bir kitap. Ancak bu kitabın yazı konusu yapılmasının önemli bir nedeni var. Bizim eleştirimiz artık, "kopuş"a yönelik bir eleştiridir. Bu edebiyatın hiçbir yanını, hiçbir kırıntısını olumla-

---

[1] Adalet Ağaoğlu, Romantik Bir Viyana Yazı, s.11, İstanbul, 1993.

(*) Bu "başyapıt" tekellerin ödül departmanlarından dört yıl gecikmeli de olsa hakettiği ödülü aldı. 1997 Nisanında, Adalet Ağaoğlu'nun basın tekellerinden birinin sahibi Aydın Doğan'ın kendi adına koyduğu 6 milyar liralık roman ödülünü kazandığı açıklandı. Ne demeli, tekellerin ödülü geç de, güç de olsa hak edeni buluyor.

mak mümkün değil, ancak bu tekelci edebiyattan koparak yeni, insanı eksen alan bir edebiyatın yolu açılabilir. Bir tek bu noktada, bu edebiyatın bayağı klişelerinin çözümlenmesinde, Romantik kitabının bir eleştiri nesnesi olarak alınması sözkonusu olabilir. Burada eleştiri yazara değil, bu bayağı tekelci edebiyatını, bu tekerleme bulamacını büyük bir sarhoşlukla yiyen okura yöneliktir. Bu edebiyattan kopuş için, bu edebiyatın klişelerini irdelemek gerekiyor.

"Dil incelikleri"nden başlıyorum. Bayağı burjuva edebiyatına, eleştirmenlerince yakıştırılan en önemli özelliklerden biri "dil incelikleri"dir. Bu edebiyatın yazarları için kullanılan en üstün sıfatlardan biri "dil ustalığı"dır. Adalet Ağaoğlu, bu sıfatı eleştirmenlerin yapıştırmasını beklemiyor, işini "dil incelikleri" olarak nitelemeyi kendi üstleniyor. Ne var ki, "dil incelikleri" burjuva edebiyatının hiç başaramadığı bir şey. Tersine, tekelci edebiyat, dilin nasıl bozuk kullanılabileceğinin örneklerini veriyor. Yukardaki tekerlemede görüldüğü gibi, dil inceliğini "a"nın üzerindeki şapkadan sözetmek olarak anlıyor Adalet Ağaoğlu. "Öğretmeni(m)" yazmak, Ülke(m) yazarak "m"yi parantez içine almak bir dil inceliği oluyor.

Dil bozukluğunu, cümlenin düşüklüğüne indirgememek gerekiyor. Kurulan cümlenin bayağılığı, kullanılan kelimeler, cümlenin kuruluş biçimi, cümlelerin bir araya getirilişindeki çirkinlik belirliyor dilin bozukluğunu. Bu anlamda Romantik, bozuk bir Türkçeyle yazılmış, son derece bayağı bir dille doldurulmuş bir "dil incelikleri antolojisi". Şimdi bu antolojiden birkaç örnek aktarıyorum: "Bakkallık falan ederek oğlunu okutmuş. Oğlan mimarlığı boşlamış, Türlü türlü hücrelerde görev almış. Bu yüzden Milena'nın aristokrat babasımn hem komünistlerden, hem yahudilerden nefret ettiğini ne bilsin, koskoca prof.un kendisini yaka paça evden kovuşuna pek şaşmamış."[2] "türlü türlü hücreler"de, nasıl oluyorsa "hücrenin türlü türlüsü", "görev alması yüzünden" Milena'nın babasının "nefretini" bilmiyor.

"Alanda geriye artmanın sevinciyle bir neşe bir kıyamet; uçan kelleler, bacaklar ise ayaklar altında sigara izmaritinden farksız"[3]

---

[2] age, s.11.
[3] age, s.26.

Adalet Ağaoğlu, bir katliamı böyle anlatıyor. İnsanlar "alanda geriye artıyorlar." Bundan daha bayağı bir anlatım olabilir mi? Romantik'in berbat dilini göstermek için kitabın her hangi bir bölümü buraya alınabilir. Baştan aşağı bozuk bir dille yazılmış bir kitap bu. Mizah dergisi yöntemi ve gazete diline yakışıyor. "Memleket bu hal ve şeriat altında iken, gel zaman git zaman, Slovakça bir kitabım yayınlandı. Tarihin o döneminde Slovaklarla Çekler aynı devletti ve ikisi de bir üçüncü devletin vesayeti altında bulunmakta idiler."[4] Tekerleme edebiyatı, tekelci basının "soğuk savaş" ideolojisini, bozuk bir dille böyle yansıtıyor.

Mizah dergilerinin ve gazeteciliğin burjuva edebiyatındaki yansıması, bayağılıkta cüretkarlık oluyor. Bir örnek daha. Bu aktarmayı okumadan derin bir soluk alın. "Yıllar yılı polka vals, şarapla, Roman havalarıyla halhamur olmuş Avusturya hayatı, bugünden ertesi güne Arap alfabesi öğrenmeli; Kerms, Melk, Sulz, Salzburg, Klosterneuburg, ne bileyim işte, Klagenfurt (ahh sevgili İngeborg Bachmann, iyi dinleyin beni, siz ne bileceksiniz, siz tek alfabeyle doğup büyüdünüz, tek alfabeyle de öldünüz kardeşim), Ramsau okul sahnelerinde çocuklar Aydın Zeybeği ile Çayda Çıra oynamalı; kızlar kadınlar, renkli, fistolu, büzgülü, yelekli, karpuz kollu giysilerinden soyunup çarşaflara, yaşmaklara bürünmeli, bürümcükler giyinmeli, peçeler takınmalı, takunyalar taklatmalı, babalar tesbih çekip önünü kaşımalı, bu arada geğim geğim geğirmeli, sarık takıp bıyık burmalı..." Yeter mi? Adalet Ağaoğlu yeterli bulmuyor. Torbaya doldurduğu tekerleme parçalarını çıkarıp dizmeyi sürdürüyor. ".... karıların kızların sırtından sopayı, karnından sıpayı eksik etmemeli; Mozart da peruğunu atıp fes giymeli, Hüseyin İleri darbukası refakatinde Sazım Sinem Gibi Dahi'yi takliden bir şeyler bestelemeli, Türk Marşı'ndan piyano ve kremayı çıkarıp yerine bir miktar çiğköfte baharatı tohumu ile nısfiyye tohumu koymalı..."[5] Tekerleme bitmiyor, 177 sayfa boyunca sürüyor. Bu tekerlemeye kimler girmiyor ki... Mozart, Kafka, Freud, Bachmann, Milena, Schubert, Kral Jozef, Alma Mahler, Arşidük bilmem kim... Adalet Ağaoğlu bütün yaratıcılığıyla büyük bir sözcük torbasını karıştırıyor ve sırasıyla çıkardıklarını alt alta diziyor. Kafka, Freud, Orson Welles benzeri, burjuva ideologunun birer

---

[4] age, s.17.
[5] age,s. 10.

"ikon", put haline getirdiği sanatçıların adını da, bu tekerlemede oraya buraya serpiştiriyor. Buna geçmeden önce, Ağaoğlu'nun "dil incelikleri" keşfini kapatmak, "dil yurdu" teorisini açmak gerekiyor.

Burjuva yazarın "yurdu"

Tekelci burjuvazinin, edebiyatı ve sanatı nasıl bir anlamsızlığa ve işlevsizliğe indirgediğini göstermek için Adalet Ağaoğlu'nun Romantik'i benzersiz bir örnek. "İşte o zaman, kendimden başka hiçbir yere ait olmadığımı, bir anayurdum varsa onun da sadece yazdığım dil olduğunu müthiş bir eziklik, büyük bir gururla algıladım."[6] Burjuva yazarın, kendinden başka bağlanacak kimse bulamayan, insanların alabildiğine uzağında, insandışı bir yaratık olduğu itiraf ediliyor. Daha önemlisi, nasıl oluyorsa, kendini bir dile "ait" algılıyor: "Anayurdu" olarak gördüğü "dil"de, gazetelerin ve mizah dergilerinin harmanlanmasından oluşan bayağı bir dil. Bundan eziklik duyulmasını anlamak kolay, peki, gurur nereden çıkıyor? Burjuva yazar, tekerleme "yurdunda" itiraflarını sürdürüyor: "Saçmalık neredeyse ruhumu ezmiş, aklım ununu eleyip eleğini duvara asmak için canatıyor, ama tuhaf işte, her zamandan daha canlıyım, iştahım yerinde, geride kalan tek yurda, yazdığım dile aşığım, onda her gün yeni yetenekler, tarif edilmemiş güzellikler buluyorum. Bütün bunlar da ruhumla bedenimi amansız bir kavganın içine sürüyor."[7] Bu itiraflar son derece açıklayıcı. Böyle bir edebiyattan, bu bozuk tekerleme diline "aşık", "kendinden başka kimseyle" bağı olmayan burjuva edebiyatından kopmak için son derece ikna edici. Bu edebiyatın hayatı değil, ölümü tercih ettiğini gösteriyor. Yazarı aşık olacak bir insan ve toplum değil, bula bula burjuva ideolojisinin bir tekerlemeye çevirdiği bir dili buluyor. Her gün yeni bir güzellik keşfettiği dille, "gündüzlerim düşlerle, karabasanlarla doluydu." diye itiraf ettiği gibi hayatı karabasana çevirmeye çalışıyor. Saçmalığı edebiyat olarak yutturmaya uğraşıyor.

Adalet Ağaoğlu "yurdunun" bir inceliğini şöyle keşfediyor: "Dönüp dolaştığım bu yerlerde çok uzun saçlılarla hiç yok saçlılar

---

[6] age,s. 25.
[7] age, s.26.

vardı. Sözüm meclisten dışarı kendini peygamber ilan etmişler de" [8] Bütün bu "incelikler", bütün bu bayağılık, yaşayan insana, toplumu dönüştürmek için mücadele eden insana düşman bir edebiyat çıkarıyor ortaya. Saçmalığının bilincinde, ama bu bilinçle, hakettiği yere, çöplükteki yerine çekilen bir edebiyat değil, canlı gördüğüne saldıran bir edebiyat.

Burjuva çöplük baroku

Romantik, tekerleme olduğu ölçüde şizofrenik bir itiraflar demeti olarak da okunabilir. Adalet Ağaoğlu, kitap boyunca baroktan sözediyor. Viyana'nın barok yapılarından, barokla inşa edilmiş saraylarda yaşayan aristokratlardan, krallardan, tekelci burjuva ideologun gizemli putlara dönüştürdüğü sanatçılardan sözediyor. Aristokratik değerleri yücelten bir barok övgüsü var kitapta.

Ağaoğlu barok için şöyle yazıyor: "Barok, Ortaçağ karanlığını geride bırakmak, Rönesans'ın yolunu açtığı büyük keşifler zaferini tumturaklı törenlerle kutlamaktır."[9] Kitap boyunca dönüp dolaşıp bu cümleye geliyor Ağaoğlu. Peki doğru mu? Barok Rönesans'ın bir kutlaması mı? Bu sorunun, saçmalık olduğunu itiraf eden burjuva edebiyatı açısından hiçbir önemi yok. Çünkü, Romantik'teki her öğe gibi, "barok" da "söz incelikleri" yaratmak için bir vesile yalnızca. Bizim açımızdan ise, barok, Romantik'in estetize ettiği değerleri eleveren bir kavram. Kralların, arşidüklerin, baronların acılarından, tutkularından geçilmeyen Romantik'in bu yanı son derece açık. Ancak barok, çöken bir sınıfın, aristokrasinin, çöküşe en çok yaklaştığı bir zamanda ortaya çıkarttığı bir sanat olarak bugünün burjuva sanatını çözümlemekte örneklik edebilir. Tekelci burjuva edebiyatının baroku bir takıntı haline getirmesi bir rastlantı olmamalı.

Önce şu. Barok Rönesans'ın devamından çok, Rönesans'ın ariskotratik bilinçte açtığı gediklere karşı bir restorasyon olarak değerlendirilebilir. Barokun çıkışında Karşı Reformun büyük bir rolü var. Dinin ve kilisenin reformla sarsılan otoritesinin yeniden kurulmasında ve güçlenmeye başlayan monarşik devletlerin kitlelere benimsetilmesinde barok sanat bir ihtiyaç olarak çıkıyor. Barok tarihini

---

[8] age, s.28
[9] age, s.7.

inceleyen özet bir çalışmada şunlar yazıyor: "Karşı Reform, tasvirleri çoğaltarak, azizlerin aracılığına çağrıyı teşvik ederek, kolayca büyüye sapabilecek olan bir kaygıyı kilise tarafından saptanmış, belirlenmiş, tanımlanmış olan öğretiye doğru yöneltiyordu."[10] Büyünün kilise için, otoritesini sarsacak bilimsel gelişmeler anlamına geldiğini, yakılan bilimcilerin büyücülükle suçlanmasından biliyoruz. Barok sanatla, kitlelerin bu yöndeki eğilimleri kilisenin hizasına sokuluyor. Gösterişli kiliseler, tutkulu, büyüleyici bir üslupla yapılan heykeller, büyüleyici kilise resimleri, katolik ideolojiyi güzelleştiriyor. Viktor-Lucien Tapie, barokun monarşinin de, ihtiyacına denk düştüğünü yazıyor. "Barok görkemlilik sanatını kolaylaştırmış olan sivil değerler arasında, monarşi kurumunu ve hükümdarların saygınlıkları için zorunlu olduğuna inandıkları lüksü düşünmek gerekir. (...) Fransa'da, İngiltere'de, İspanya'da büyük devletler kuruldukça ve oralarda devlet denilen kurum ve bu kurumu geçici olarak temsil eden kişinin üstünlüğü belirtilmek istendikçe, krallık görkemini bir zenginlik aygıtıyla çevrelemek düşüncesi daha da çok dayanıklılık kazandı."[11] Bu sanat aracılığıyla gizemli bir üslupla sunulan monarşi ve kilisenin aristokratik değerleri, gizemli oldukları oranda büyük görünüyorlardı. Barok, bütünüyle dinin ve aristokrasinin ideolojisini dile getiren bir sanat tarzı. Bu anlamda, Ağaoğlu'nun gizemli bir atmosferle, baroktan, Viyana aristokrasisinden, putlaştırılmış burjuva sanatçılarından bir tekerlme edebiyatı yaratması, burjuva baroku olarak değerlendirebilir mi? 17. yüzyılın egemen sanatı, 18.yüzyılın ortalarına kadar etkinliği süren barok, dayandığı sınıfın çöküşüne parelel olarak etkisini yitirmiştir. Tapie şunları yazıyor: "Barok birçok ülke toplumlarının, tabamında kırsal, tavanında aristokratik, siyasal düzenin monarşi kurumunu şan ve şerefle çevrelediği bir devrin dile gelişi olduğuna göre, akılcı anlayıştaki bir burjuva sınıfı yükseldiği oranda anlamını ve etkililiğini yitirdiğini ve artık, düş gücü daha az, daha deneyselci bir genel felsefenin kendini kabul ettirdiğini düşünmek mi gerekir? Bu gelişme, çok az tartışma götürür niteliktedir. Orta Avrupa'da 'Aufklarung' (aydınlanma -b.s.a.), barok anlayış ve zevke karşı

---

[10] Victor-Lucien Tapie, Barok, s.31, İstanbul, 1992.
[11] age, s.34.

kararlı bir saldırı niteliğindedir."[12] Aydınlanma'nın etkisizleştirdiği barokun, feodal sınıfın, çöküşü karşısında duyduğu korkunun bastırılmasına hizmet ettiği de söylenebilir. Tapie, "barok uygarlığın gücü ve sürdürmüş olduğu zihinsel alışkanlıklar yeni değerlere engel olmuş ve bu değerlerin başarı kazanmasını geciktirmiştir."[13] diyor. Barok, tarihi olarak aşılmış bir sınıfın ideolojisini güzelleştirerek son derece gerici bir işlev görüyor.

Burjuvazinin de tarihi olarak bittiği bir dönemde, ömrünü bir burjuva barokuyla uzatmaya çalışması mümkün mü? Barok, dayandığı dinsel ideolojiyle gerçekliği gizemli hale getiriyor. Bugün burjuvazinin her alanda gizem peşinde koştuğu söylenebilir.

Bizdeki bayağı burjuva edebiyatının, şu sıralardaki en temel kavramı "gizem". Ağaoğlu'nun kitabı bu anlamda bir gizem edebiyatı. Gizemleştirdiği şeyler, son derece açık şeyler de olabiliyor.

Burjuva barokunun, aristokrasinin barokundan ayrılan temel niteliklerinden biri, yüceltmeye, görkemli hale getirmeye çalışması yanında, tam tersini de, aşağılamayı, çöplüğe indirmeyi de ihmal etmemesi. Burjuva barokunda sanat çöplüğe indirilmiştir. Buna bir çöplük baroku denilebilir.

İstanbul Sanat Bianeli adıyla düzenlenen sanat sergisinin bu çöplük baroku için iyi bir örnek olduğunu düşünüyorum. Bir tekelcinin adına düzenlenen, Nejat Eczacıbaşı Müzesi'nde açılan sergi, bir çöplükten toplanmış ya da bir şeylerin çöpe atılırcasına bir araya getirilmesinden oluşturulmuş şeylerden ibaretti. Aklın aşağılanması burjuva barokunun da temel çizgisi, ancak bunu azizleri ve gizemli tutkuları yücelterek yapmak yerine her şeyi çöplükte birleştirerek yapıyor. Bu anlamda, Ağaoğlu'nun bir yandan eziklik bir yandan gurur duyması mantıklı. Burjuva baroku, yüceltmeyle aşağılama arasında çelişkili, daha doğrusu şizofrenik bir tutuma dayanıyor.

Burjuva "bağırsak" edebiyatı

Bir yandan aristokratlara övgüler yazılırken, bir yandan da tarihte merak edilecek nokta olarak bağırsakların içindekiler öneriliyor. Şöyle yazıyor Ağaoğlu: "(...) bana 'Hayalci Hoca' adını takmış-

---

[12] age, s.116.
[13] age, s.116.

lardı. Sonradan romantik diyenler de oldu. (...) Hiçbirine itiraz etmedim. Doğrudur, dersimi verirken kafamm içi hayallerle doludur. Örnekse ben, ikinci Viyana Kuşatması'nda ordunun başında Kara Mustafa Paşa vardı, derken imkanı yok, o sırada onun bağırsaklarının iyi çalışıp çalışmadığım, savaş alanlarında bir çadır aşkı yaşayıp yaşamadığını, sabah kahvaltılarında ne yiyip içtiğini düşünmeden edemem."[14] Romantizme bakın, hayalleri, bağırsakların nasıl çalıştığıyla ilgili. Haksızlık etmemeli, sadece bu kadar değil. "Arşidük Ferdinand Saraybosna'da kurşunlanmadan önce, o öğle yemeğinde ne yemişti acaba. diye merak etmekte haklı. Öldüğünde bağırsaklarında ne vardı."[15] Bağırsak edebiyatı bu kadarla sınırlı değil. Adalet Ağaoğlu, Romantik'le "bağırsak edebiyatı" yaptığının bilincinde. Böylesi bir kitabı yazarken okurun sindirim sistemini de gözününde bulunduruyor. Ancak yalnızca kendi çıkarı için. Yoksa hakikaten sindirim sistemi etkilenmeden bu bayağı burjuva edebiyatını okumak mümkün değil.

"Bağırsak edebiyatının" tekerleme kuramını şöyle yapıyor Ağaoğlu: "Bu defa, hayalse de, değilse de, olması gerekliyse de, gereksizse de her şeyin üstüne üstüne gidecekti. Gördüğünü GÖRECEK'ti. Kayıtsa kayıttı, tarihse tarihti, köfteyse köfte, tutkuysa tutkuydu; yazılacak olan böyle yazılacaksa, böyle yazılacaktı, hatta bu özellikle istenecekti. Lanet olsun! Her satır, her göz tarafından o an bağırsakların çalışmasına uygun elli ayrı kılığa girecek olduktan sonra, rahatça soluklan ve bas gaza."[16] Aynen böyle. Burjuva edebiyatı okurun algılama merkezi olarak beynini değil bağırsaklarını alıyor ve "basıyor gaza". Sonucu hiç düşünmüyor. Sonuçlar üzerine yorum yapmak Ağaoğlu'nun bayağı edebiyatına düşmek olacağı için, geçiyorum. Ancak yine de burjuva edebiyatının okuru için üzülmemek elde değil. İnsan beynini bağırsağa indiren bu hakareti sindirmek kolay değil. Burada yaptığım, bir anlamda, bu edebiyatın okuru adına bu küfrü yazarına iade etmek. Eleştiri, burjuva yazarının insana yönelik küfürlerini iade etme işlevini de üstlenmek zorunda. Burjuva

---

[14] Ağaoğlu, s.64.
[15] age, s.99,
[16] age, s.170.

edebiyatının, kendi bayağılığını, bütün toplumun bayağılığı kılma harekatını durdurmak için buna zorunluyuz.

Burjuva edebiyatı bir bağırsak içindekilerin edebiyatı olduğunu, Ağaoğlu'nun dil incelikleriyle işte böyle itiraf ediyor.

Burjuva baroku, bir çürüme baroku, bir çöplük barokudur.

Bu bağırsak içi edebiyatının bir de roman kuramı var. Ağaoğlu'nun tekerleme edebiyatını rasyonalize etmek için ürettiği bu tekerlemelere girmeyi gereksiz görüyorum.

Tekerleme edebiyatının yazar kategorisi

Ağaoğlu tekerlemelerinin yazar kategorisine göre, "anayurdu dil" olan ve hayatla hiçbir bağı bulunmayan bu yaratığı motive eden ne? Adalet Ağaoğlu, bir tekerleme boyunca insanı aşağılarken, sömürüye dayalı bir sistemi yüceltiyor. Yazar da, hiyerarşik bir düzen içinde yükseliyor ya da alçalıyor. Motivasyonunu, bu hiyerarşi içindeki yerini yükseltme çabası belirliyor.

Ağaoğlu, bu yazarın son derece bilgisiz olduğunu da itiraf ediyor. Yazar, Viyana'da bir lokantada yazıyor. Garson kız merak ediyor: "Her akşam üstü yazdınız. Ne yazıyorsunuz?" Yazar büyük bir gizemle yanıtlıyor: "Bilmem"[17] Yazarın ne yazdığını bilmediği bir edebiyatta, okurun algılama merkezinin bağırsaklara taşınmasında şaşırtıcı bir şey yok. Bu kadarı yeterli gelmiyor Ağaoğlu'na, sanatı çöpleştirmek, sanatın bir mutlak niteliği haline sokulmalıdır. Yazarın bilgisizliği de yazarın bir mutlak niteliği ilan ediliyor. Şöyle: "Bu soruların yanıtını hiçbir zaman bulamadım. Bir yazarın neden yazdığının yanıtını bulamaması gibi"[18] Burjuva edebiyatının safsatalarından biridir. Bu safsata, her şeyi gizemleştirme çabasıyla, baroka da uygun. Burjuva baroku, burjuvazinin çürüyüşünün ve insanı çürütüşünün gizlenebilmesi için bütün olumsuzlukları, sınıflarüstü bir toplumun, insanın, tarihin kusurları olarak sunuyor. Romantik de her sayfada bu bakış açısının kırıntılarını sergiliyor. Kitap okunmuyor, bu, çağımızın kusuru. İnsanların hamburger yemelerini eleştiriyor ama, hamburgerin kapitalist sistemin kültüründeki yeri belirsiz. Mil-

---

[17] age, s.31.
[18] age, s.24.

liyetçiliği eleştiriyor, milliyetçilik ne, hangi sınıfın çıkarlarını yansıtıyor, bunlar yok. Burjuva gazetelerinin fıkralarında dile getirilen bu türden bütün sığ düşünceler satır aralarında, tekerleme parçalarında yerini buluyor.

Burjuva yazarın insanı

İlginç bir gözlemimi aktarmak istiyorum. Son dönem burjuva yazarlarının mutlaka bir taksi şoförleri var. Kitaplarında bu taksi şoförünün karakteri, terbiyesi çok önemli bir yer tutuyor. Ağaoğlu'nun da bir taksi şoförü var. Şöyle "(...) onun bunların hiç biri değil de, geceyarısı bindiğim bir takside, 'Araba benim değil, ama geceleri ben çalıştırıyorum efendim, okuyabilmek için...' diyen ve o tarihlerde eşine artık çok ender rastlanmaya başlanan düzgün şiveli, nazik arabının teypinde de, o da müşterinin iznini aldıktan sonra, hafif hafif Arnold Schoenberg Telli Çalgılar Trio'su çalan delikanlı olduğunu düşünüyorum."[19] Burdan, burjuva yazarın, yaşayan insanla tek ilişkisinin, taksi şoförleriyle olduğunu çıkarıyorum. Hepsinin en dramatik fantazisi "nazik", "arabesk çalmayan", "kendilerini rahatsız etmeyen", "köyden göçmüş olmayan" bir taksi şoförü bulabilmek, Çöplüğün, tekelci kapitalizmin bir bağırsak yazarına dönüştürdüğü yazardan beklenebilecek bir fantazi... İnsanlarla ve onların hayatlarıyla hiçbir sorunu olmayan burjuva yazarları, insan olarak bir tek arada sırada bindikleri taksilerin şoförlerini yazıyorlar, o da kendi rahatları açısından. Rahattan anladıkları ise, tekelci sermayenin onlara yüklediği bağırsak yazarlığı işini sürdürebilmek. Hayatın işlerine yansımasına izin vermeden, hayatın sorunlarına bulaşmadan asli rollerini oynamak.

Bu asli rolü oynamak son derece zor olsa gerek. Adalet Ağaoğlu'nun tekerleme diliyle yazacak olursak, insan ne de olsa insandır. Ölüme, çürümüşlüğe bu denli barok bağlılıkta bir işi yürütmek kolay değil. O zaman, bu güçlüğü yenmede bazı rasyonalizasyon teorilerine ihtiyaç doğuyor. Romantik, bir de, burjuva yazarın edebiyattan, şiirden anladığı bayağılığı haklı kılmak için ne diller döktüğünü görmeye yarıyor. "Dil"de "yurt" bulan yazar, her şeyi "yurdu"

---

[19] age, s.85.

için yapıyor. O "yurt", bir tekerleme haline gelmiş "dili" ya da kapitalizmin bir yaşayan insan mezarlığı haline getirdiği toplum olabilir. Sonuçta her şey, bu yurdun bekaası içindir. Bazıları çıkar, "değiştirmek gerekir" diye haykırır. Bunlar yokedilmelidir. Burda burjuva tekerleme edebiyatı teorisi devreye girer: Edebiyat edebiyat içindir, edebiyat yurt içindir, edebiyat kapitalizmin bekaası içindir.

Ağaoğlu'nun tekerlemesinde bir tarih öğretmeni var. Ağaoğlu gazete fıkralarında dile getirilen "tarih felsefesini", "bağırsak" katkısıyla, bu tarih öğretmeninin ağzından, olduğu gibi tekerlemesine geçiriyor. Bu tarih öğretmeni, edebiyat tekerlemesinin teorisini yapıyor. Öğrencilerini evine şiir okumaya çağırırken, şiiri şu nedenle okuyacaklarını söylüyor: Gümbürdemek için değil, dili, türkçemizi hissetmek için."[20] Böylece "dili hissetmek için okunan" şiir kategorisi icat ediliyor. Demek, burjuva edebiyatının gözde sanat kuramına göre. "kendine ait yazar", "dil yurdunu" hissetme ve hissettirmek için yazıyor. "Gümbürdemek" yok. Gümbürdemek, edebiyatın yarattığı imajlarla etkilenerek hayata dönüştürücü müdahaleyi anlatıyor. Burjuva edebiyatçısı buna sınır çekiyor.

Geriye ne kalıyor. Berbat bir dille, tekerleme biçiminde yazılmış, mizah dergisi ve magazin gazetelerinin ürettiği kırıntılar kalıyor.

Adelet Ağaoğlu'nun Romantik kitabında gönderme yaptığı onlarca sanatçı, sanat eseri de, bu mantıkla, sanat eseri için sanat eseri, dil için dil ve isim için isim olarak, bu tekerleme antolojisindeki yerlerini alıyorlar. Barok da buna dayanıyor. Her şeyi ikon haline getirmek, somut ilişkiler bütünü ve belirli işlevlerin ürünü olarak değil, birer mit olarak ele almak. Tekelci burjuva sanatçısının işlevi de bu. Her şeyi ikonlaştırmak. Her şeyi gizemle sararak, hayatın dışında bir yere oturtmak.

Nâzım Hikmet yıllar önce şöyle yazıyor: "Vuzuh ve aynı zamanda sanatlı verim vermek çok güçtür. Vuzuh bir güneş aydınlığıdır ki en küçük acemilikleri, en gizli ve ustaca örülmüş kalpazanlıkları bile derhal ortaya çıkarır. Bu güneş aydınlığı içinde hakikaten dolu, sahiden birşeyler söyleyen, duyuran kusursuz eser vermek her babayiğidin harcı değildir. Oysa ki, vuzuhsuzluk bir alacakaranlığa ben-

---

[20] age, s.53.

zer. Hatta onun bir ayışığı boyasına boyandığı da olur, bu alacakaranlık, boyalı ay ışığı altında kusurlar örtülür, boşluklar gölgeler dolar, keleşlikler görünmez olur. Böyle bir havada her şey bilmece gibidir. Ve insanların bir kısmı her bilmecenin çözülmesi güç büyük bir hakikati gizlediğine inanacak kadar çocukturlar. Elbetteki böyle bir atmosfer içinde hileli sanat yapmak çok kolaydır."[21] Burjuva edebiyatı tekerlemelerini belirsizlik içinde, gizemle yutturmak istiyor. Sömürücü sınıfın hileli sanatını ancak böyle yutturabilirler. Oysa dönem aydınlık ve kopuş dönemidir.

Tekerleme edebiyatından, tekellerin sanatından kopmak için, aydınlık ve kopuş dönemi...

Yeni İnsan / Haziran 1994, Sayı: 24

[21] Nâzım Hikmet, Sanat ve Edebiyat Üstüne, s.93. İstanbul 1987.

Bir Umut-Öfke

Halid Ziya Uşaklıgil'in 1908 İhtilali'nin rüzgarıyla yazdığı, Abdülhamid döneminin genç kuşağını anlatan bir romanı vardır. Nesl-i Ahir, günümüzün diliyle Son Kuşak. Romandaki son kuşağın dürüst temsilcilerinden İrfan'ın Abdülhamid'in paşalarından birinin köşküne girerken hissettikleri, baştanbaşa haksızlığa karşı tepkiyle dolu romanın etkileyici parçalarından biridir.

Paris'ten yeni dönen ve sürgüne gönderilen babasını geri getirmek için nüfuzlu birinden yardım uman İrfan'ın, bir baskı düzeninin egemenlerinden birinin köşküne girişini şöyle anlatır Halid Ziya: "Kimbilir ne kadar ailenin gözyaşlarıyla meydana gelen, çatısında ve duvarlarında nice evlatsız kalmış annelerin, babasız kalmış çocukların öc alma hayalleri dolaşan bu gösterişli, görkemli köşkün kapısından girerken, kırmızı giysileriyle ona bu yapının ta eşiğinde türlü kanlı acılıkların önsözünü anlatıyor sanılan kapıcıların arasından geçerken nasıl yüreği burkulmuş; sonra uşaklara, böbürlenen ve büyüklenen tutumlarıyla dinlemeyen, yanıt vermeyen o yaratıklara kendisinin yalvaran sesini işittikçe artık daha ileriye gitmeden hemen oradan, bir pencereden atılıp paramparça kaldırımın üzerine düşmek için nasıl gereksinme duymuştu."[1] İrfan, romanın sonunda, milyonların acısı pahasına ayakta duran bu baskı düzenine karşı yürüttüğü mücadelenin anlık bir başarısızlığında, kendini Galata Köprüsü'nden fırlatacak, Haliç'in kirli sularında kaybolacaktı.

Nesl-i Ahir romanında da görüldüğü gibi, Halid Ziya, egemen sınıfın yaşadığı mekanı betimlerken bile, burjuva ihtilalci bir bakış

---

[1] Halid Ziya Uşaklıgil, Nesl-i Ahir Son Kuşak, s. 77, Düzenleyen: Şemsettin Kutlu, İstanbul, 1990. Bundan sonraki aktarmaların sayfa numaraları metinde parantez içinde veriliyor.

açısıyla hareket ediyor. Bu bakış açısının romandaki yansıması Nesl-i Ahir'i ve Halid Ziya'yı roman tarihi açısından ayırıcı bir yere koymamızı gerektiriyor. Bu betimlemeye kadar giren sınıf bilincini, bugünün tekelci egemen sınıfına karşı edebiyat yapanların iyi incelemesi gerekiyor. Çünkü egemen sınıfa karşı sanat yapanların, yalnızca sömürünün gerçekleştiği süreci değil, sömürünün üzerine kurulu bir hayatın bütün ayrıntılarını da aynı eleştirici gözle yapıtına yerleştirilmesi gerekiyor.

Halid Ziya, Serveti Fünun'dan mücadele arkadaşı Tevfik Fikret'in Sis şiirini Nesl-i Ahir'de romanlaştırır bir bakıma. İstibdat İstanbul'unun, Osmanlının aristokrat ve bürokrat asalak sınıfının bir zulümler meydanına çevirdiği bu kentin içler acısı bir panoramasını çizer. "Sonra İstanbul'da bu beyler, bu paşalar, bu konaklar, bu köşkler hayatın öyle anayasası halini almışlardı ki, bunların kanlı ellerinden bir adalet sadakası dilenmemek, bu yapıların zulüm ve doğru yoldan sapkınlıklarında bir avunma esintisi aramamak mümkün değildi."(s.78) Bunlar, İrfan'ın, babasının dönüşünü sağlamak için nüfuzundan yardım dilenmeye gittiği paşanın ve benzerlerinin egemenliğini tanımlamak için yazılıyor. Halid Ziya'da sömürü ve baskı henüz soyut ve milli bir düzlemde kavranıyor. O, henüz ihtilalci burjuvanın halkçı bakış açısından konuşuyor, ancak bu konuşmanın tonu son derece serttir. Bu ölçüde de radikal bir tepkiyi dile getiriyor.

Nesl-i Ahir'in eksen karakteri orta yaşlı Süleyman Nüzhet'tir. İttihat Terakki örgütlenmesi içinde mücadele eden gençler, romanın adının vurguladığı "son kuşak" Süleyman Nüzhet'in gözünden anlatılıyor. Halid Ziya Süleyman Nüzhet tipiyle, toplumdaki değişme dinamiklerinin içinde yeralamayan aydının sorgulayıcı, ancak eylemsiz kaldığı için büyük ölçüde de yüzeysel ve umutsuz konumundan yaklaşıyor gerçekliğe. İrfan ve arkadaşlarının örgütlü çalışmaları kapalı bir biçimde anlatılıyor. Süleyman Nüzhet'in gençliğe dışardan yaklaşımı bugün de sıkça kullanılan "kayıp gençlik", "kayıp kuşak" kavramlarının ilk kullanımlarından birini sunuyor. "Kayıp gençlik" nitelemesinin ilk derli toplu anlatımını Halid Ziya veriyor. Karanlık bir toblo var. Değişim umudu son derece az.

Romanda bu tablodan rahatsız olan bir aydın ve bir avuç genç var. Süleyman Nüzhet Fransa dönüşü karşılaştığı tabloyu düşünüyor:

"Çevremde neşe, hayatın gençliğin neşesini görmeye muhtaç olduğum halde bugün tam tersine kendimi bütün daha başlarını kaldırmadan ezilmiş çocuklar arasında görünce öyle sarsıldım ki..." (s.89) Ülkeyi bu duruma getirenlerin sert bir anlatımı geliyor arkasından. "Askerlerinin ekmeklerini, gemilerin kömürlerini yemekle doymayan bu ifritçi iştah nerede kendine maledilecek bir maden ocağı, nerede zorla alınacak mirasçısı ortada olmayan bir miras bulsa uzanan o kahır elleri-zulüm elleri, ormanları söküp kurutmaktan, yeryüzünün göğsünü delip emmekten yorulmayan; söndürülmesi imkansız bir susamışlık ve acıkmışlık deliliği ile ağaçları kemiren, taşları ısıran, nehirleri ve denizleri içmek isteyen bu bir sürü bela vahşileri ülkeyi baştan ayağa mazlum bir şehidin darmadağın iskeletine döndürmüştü." (s.91) Böyle bir karanlık ortamda, umutsuz kalan burjuva aydını, bu zulmün altında ezilen halktaki edilginliğe tepki gösteriyor. Süleyman Nüzhet'in tutumu, değişim dinamikleri içinde yeralamayan aydının umutsuzluğunun ve soyut halk eleştirisinin tipik ipuçlarını içeriyor. "Bir kez çevrene bak: Bu ülkeye, bu halka, ciğerlerine kadar, iliklerine kadar işlemiş bu sefillik ve günah suçlarına bak; ruh ve düşünce hastalıklarına bak. Neresinden tutulsa kopacak, neresine dokunulsa dağılacak (...) bu kokuşmuş vücuttan ne çıkarabilmek mümkün?..

"Bu uyuşmuş insanlarla, bu eskiyip yıpranmış yıkıntılarla, bu sakat ve can çekişen ruh dünyası ile ne yapılabilir?

"Sonra yıkılması istenilen zulüm, suç ve günahların temeli öyle sağlam ve güçlü ki öyle heybetli ve tantanalı ki bunu çekip yerinden koparmak için gereken bilek gücünü düşünüyorum da bana korku geliyor. Bu kale yıkılırken -korkarım ki- burçlarından ve sığınak duvarlarından düşecek taşlar ile önce kendisini yıkıp devirmek isteyenleri ezmesin..." (s.320-321) Temmuz 1908 İhtilali'nin heyecanlı günlerinde umutla yazmaya giriştiği romanın ortalarından itibaren, Fikret'in 95'e Doğru'sunda dile gelen "kanun diye kanun diye kanunun tepelendiği" gerçekliğinin ortaya çıktığı koşullarda Halid Ziya da daha karamsar bakmaya başlıyor. Son Kuşak'ın ağabeyi Süleyman Nüzhet, bir yandan gençlerin mücadelesini umut ve çaresizlik gelgitlerinde anlamaya çalışırken, burjuva ihtilalinin kısa sürede ortaya çıkan yağmacı icraatı karşısında da değişmenin daha köklü

ve zorlu olması gerektiğini düşünmeye başlıyor. Kalenin yıkıntıları Son Kuşak'ın temiz ve cefakar temsilcilerini ezip geçiyor.

Nesl-i Ahir, yüzyılın başındaki İstanbul panoramasıyla, yüzyılın sonundaki İstanbul gerçekliğine ışık tutuyor. Çürümüş sistemlerin benzer nitelikleri benzer koşullar sergiliyor. "İler-ledikçe görüntü daha çok sefillik kazanıyor, kentin yoksulluğu ve aşağılık hali daha çok bir belirginlikle Süleyman Nüzhet'in yüreğine büyük bir umutsuzluğun siyahlıklarını yığıyordu. (...) Kafasının içinden ilerleye ilerleye kentin ta ciğerlerinin ortasına kadar sokulan düşlemesinin önünde karanlık, yıkık, hüzünlü, ıssız ve sessiz sokaklar, haraplaşmış siyah evler, kapalı, uyuşuk hayatlar; sarı soluk yüzler gördü..." (s.533)

Nesl-i Ahir, bütün sınırlı ufkuna karşın, bir ihtilalin esintileri içinde yazıldığını hissettiriyor. Karakterlerinin davranışlarının katılığı ve Halid Ziya'nın çatışmalara getirdiği açıklık bu rüzgarın etkisini içeriyor. Egemen sınıfın korkuları ezilenler için umut anlamına geliyor. Bütün bu zulmün altında ezilenlerin başkaldıran öfkesi, bu öfke, yüzyılın başındaki devrimci burjuva aydınının umut beklentisi oluyor. İttihat ve Terakki'nin bu öfkeyi zaman zaman harekete geçirebildiği görülüyor. Nesl-i Ahir'de açık bir betimlenişini bulduğum bu "umut-öfke"nin ne kadar önemli bir nitelik olduğunun daha iyi anlaşılması için, şimdi aktaracağım bölümün, 1996 1 Mayıs'ını yorumlayan tekelci burjuvazinin kalemlerinin yazılarının anımsanarak okunmasını öneriyorum.

"(...) benim hayatımda hiç bir şey yoktur ki bana bu milletin yas ve acısının karşısında güçsüzlüğü ve miskinliğe katlanma düşüncesini açıklayabilecek nitelikte olsun. İnan ki pek yakın zamanlara kadar karanlıklar içinde gizli gizli hareket eden, elinde amansız bir hançerin öç alma hırsının parıltılarıyla parlayan bir kol var diye inanırdım. Bu, zulüm görmüş, zulme uğramış, zulüm çeken milletin kolu....

"Öyle sanardım ki bir gün, sonunda bir gün... Biraen aymazlıktan ayrılarak, bütün üzerine yığılan karanlıkları yararak kalkacak ve olanca şiddet ve heybetliliğiyle elindeki hançerini bu yönetimin zulüm edici göğsüne saplayacak. Ta kabzasına kadar..." Süleyman Nüzhet halkın uğradığı zulme karşı öç alıcı öfkesinden kurtuluş u-

mudu bekliyor. Bugünün tekelci burjuva hizmetlisi yazarlar ise, halkın en küçük öfke belirtisi karşısında çığlığı kopartarak, efendilerinin plazalarına sığınıyorlar. Yüzyılın başında gerçekçi burjuva yazarı umudu zulmedilenlerin başkaldırısında ararken, yüzyılın sonunda egemen sınıfın sığ yazarları bu öfkeyi "vandallık", "varoş" edebiyatında boğmaya çalışıyorlar.

Nesl-i Ahir'in Süleyman Nüzhet'i bu öfkeyi bulamayınca umudunu yitiriyor: "Ama ne yazık, ne fayda ki şimdi açık gözlerle, rahat bir özyargıyla görüyorum anlıyorum ki o kol, hasta milletin o zavallı sakat kolu, bir çolağın kolu biçiminde kasılıp kavrulmuş... O hançer, umutsuz bir öc alma gereksinmesinin o eskimiş yıpranmış aleti, paslanıp kağşamış. Ne o kolda kalkıp yükselecek bir güç, ne o hançerde yarıp saplanacak bir sağlamlık var..." (s.321) Roman bu umut-öfke ile soğukkanlı bir umut arayışı arasında gelişiyor.

Nesl-i Ahir, Süleyman Nüzhet ve gençler ilişkisiyle, daha sonraki romanlardan Vedat Türkali'nin Bir Gün Tek Başına'sım hatırlatıyor. Bir temel ayrımla, ikinci romanda intiharı seçen orta kuşağın temsilcisi Kenan olurken, Nesl-i Ahir'de ihtilalci gençlerin temsilcisi İrfan intihar ediyor.

Nesl-i Ahir'in umut-öfkesini bir başka romanın da temel izleği olarak görüyoruz. John Steinbeck Gazap Üzümleri'nde, topraktaki tekelci mülkiyetin yerlerinden sürdüğü köylülerin proleterleşme sürecinde yaşadıkları sömürü ve zulüm karşısında "bağırlarında olgunlaşan gazap üzümlerinde" arıyor umudu.

İnsanı sinirleri, duyguları alınmış, tepkisiz, uysal bir sömürü yaratığına çevirmek isteyen tekelci sistemin entellektüelleri için öfke, yaşam ve başkaldırı belirtisi anlamına geliyor. En çok korkulan duygulardan biri. Kuşkusuz öfke bilincin aydınlığıyla donatılmadıkça kör ve anlamsız kalıyor. Ancak hiçbir kurtuluşun haklı ve bilgili öfkenin itici gücü olmadan gerçekleşebileceğini sanmıyorum. Sömürü karşısında öfke, nefret duymayan insanın kutuluş mücadelesinde yeralabileceğine inanmıyorum.

Umut-öfke, tekelci fikra edebiyatımn horgörüsüyle karşılaştığı kadar, tekelci hukukun yasaklamasından da nasibini alıyor. "Halkı bir başka sınıfa karşı kin ve öfkeye tahrik etmek.." diye uzayıp giden suç maddeleri, zulme karşı bilinçli ve öfkeli tepkinin uyarıcılarını

mahkum etmeyi amaçlıyor.

Süleyman Nüzhet, "Birçok yaşlı ağaç kurtlanmış, çürümüş, çevresindeki yangınlarla kavrulmuş ise, onu rüzgarlar kırıp devirmeden önce keserler. Eğer köklerinde biraz güç varsa ağaç yeniden sürer, yeniden canlı ve taze olarak yükselir. Bu zamanla ve talihle ilgili bir şeydir." diyor. Çürüyen Osmanlı ağacı Cumhuriyet'le kesiliyor. Ancak sömürüye dayalı kökler, en çok 70 yıl içinde eskisinden beter bir çürümeye götürüyor.

Bugün sömürüye ve zulme uğrayanların bilinçle donanmış öfkesi ve yaratıcı kuvvetine ihtiyaç duyuluyor. Tarihini ve talihini değiştirmek zorunda olan emekçilerin bir umut-öfkesine...

Ronahi / 3-9 Ağustos 1996, Sayı: 63

İnsansız Edebiyatın Hizmetlileri

Türkiyeli burjuva yazarının tekelci edebiyata bir katkısı mıdır? Onların eserlerinde yer verdikleri sayılı insan tiplerinden biri taksi şoförleridir. Beyinlerinin ve öte dünyanın derin, labirentli, yüce, sisli uzaylarında gezinirken, arada sırada bu dünyaya da inmek zorunda kalırlar. Kendi türlerinden bir beyinle buluşup yüce sanat kurgularını tekrarlamak için şehir içinde dayanılmaz bir yolculuk yapmaları gerekmektedir. Ne yazık ki, çoğunlukla, şehri işgal etmiş, "taşralı", "arabesk" müzik çalan "kaba saba" taksi şoförlerine çatarlar. Onların yapıtlarına giren sayılı insan türünün bu olumsuz temsilcileri, bu yazarlardan edebiyat sanatının bütün aşağılayıcı yöntemleriyle hizmetlerinin karşılığını alırlar. Burjuva yazarının en büyük korkusunun, bu "cahil" taksi şoförünün sürdüğü otomobilde yarım saatlik bir yolculuk yapmak olduğu söylense pek abartılmış olmaz. Hatta onlar, zavallı taksi şoförleri, bu yüce yazar Avrupa'da tatil yaparken bile karşısına çıkar, ona bu büyük korkusunu bir kere daha yaşatmaktan kaçınmazlar.

İstenirse Türkiyeli yazarın tekelci burjuva edebiyatına bu büyük katkısından örnekler verebiliriz.(*) Ancak burada onların adlarını ve döküntü kitaplarını anmayı kendime ve sevgideğer okura haksızlık olarak görüyorum.

Benim taksi şoförüm çok az oldu, bir yerden bir yere koşuştururken. Çoğu da şaşırtmıştır beni. Geçenlerde, onlardan biriyle trafi-

---

(*)Bkz. Kundak Bezinin Çeşidiyle incelemesinin "Neo-faşist yazı" bölümü. Bir başka taksi şoförü örneği de Adalet Ağaoğlu'nun tekerleme edebiyatını incelerken aktardım.

ğin yaz aylarında mı kış aylarında mı daha yoğun olduğunu konuşuyorduk. Şöyle dedi: "Aslında çok farketmiyor. Ama kışın şöyle bir farkı var. Gündüzler kısa olduğu için, trafik daha kısa bir zamana sıkışıyor. O yüzden daha kalabalık oluyor." Şaşırdım. Düz bir hat üzerinde, haberlerde tekrarlanan, "yaz tatilinin sona ermesiyle, kente dönen otomobillerin yoğunlaştırdığı trafiği" sorarken, taksi şoförü, birdenbire zaman boyutuyla karşıma çıkıyordu. Yalnızca mekanın değil, zamanın da bilinciyle bakıyordu soruna. Darkafalı burjuva yazarının kabusu, benim için sevindirici bir gözlem oluyordu.

İki gözlem de önemlidir. Tekelci burjuva yazarının yaşayan insan kahramanlarının taksi şoförleri olmasını, insansız bir edebiyatın niteliğine çok uygun buluyorum. Bu, onların, hayatla bağlarının asalak niteliğinin göstergelerinden biri oluyor. Çünkü yüce kurgu uzaylarında gezinirken uydurdukları "anlamlı", gizemli, üstün mirasyedi tiplerinin hayatla sınırlı bağının onlara hizmet etmekle yükümlü biriyle, bir taksi şoförüyle olması ve bu insanın da bütün olumsuz nitelikleri kendinde toplamış bir kötü adam olarak çizilmesi, bu edebiyatın, tekelci sistemin sömürücü hiyerarşisiyle parelelliğini ortaya koyar. Bu edebiyatta insan ancak istenmeyen bir varlık olarak; taksi şoförü, "kültürsüz" bakkal, kadına hükmetmeye çalışan koca, "slogancı solcu" olarak yer alabilir. "Üstün" ve "yüce", "kibar", "kültürlü", "zeki", "soylu" olan edebiyat kahramanının karşısındaki zavallı engeller olarak.

Oysa onun, emekçinin ne kadar zengin bir hayatı vardır. Bu hayatın, edebiyata yansıdığı zaman, Orhan Kemaller, Sait Faikler, Nâzım Hikmetler'in yapıtlarında ne kadar karmaşık, çelişkili, yaratıcı, tirajik, güzelliğe gebe, kahredici, sevindirici olduğunu görürüz.

İnsanı bir ekonomik nesneye indiren kapitalist gibi, efendisinin gözüyle insana bakan burjuva yazarının gözünde de o, artık hizmetinin ölçüsüne göre değer verilen bir külfettir. Kaba taksi şoförü, yılışık bakkal, sevişmesini iyi bilmeyen koca, doğru dürüst cinayet işlemesini bile beceremeyen ve bu yüzden de Türkiye edebiyatını cinayet romanlarından yoksun bırakan bir yeteneksizdir.

Oysa hayatın zenginliği asalağın dumura uğrayan varlığına er geç gereken yumruğu indirecektir. Trafiğin sıkışıklığını gündüzün uzayıp kısalmasını da hesaba katarak açıklayan taksi şoförü hayatın

zenginliğidir. Zamanı ve mekanı bir asalağın eylemsizliği içinde yaşayanlar için önemli bir yanıttır da bu.

Asalak, zamana ve mekana uyarak, sığınarak yaşar. Ne bulursa nimettir. Bir tek, bu hep böyle sürsün ve daha çok olsun derdindedir. Asalak için her şey kendiliğinden akıp gider. Hayatı üretenler ve değiştirenler önemsizdir, yavandır. Tekelci sistemin emek sömürüsüyle dönen çarkı, asalağın edebiyatında da aynı biçimde döner ve sömürünün gerekliliğini uydurur. Yalan yazar. Değişime düşmandır... Haddini bilmeyerek şehirlere göçeden, hayatı değiştirmek için politika yapan, asalağa kafa tutan insanı aşağılama edebiyatı yazar.

Kendiliğindenliğe teslim olmak ölümdür. Tekelci burjuva edebiyatı, tekelci sistemin akışına kendini bırakmışıtır. Onun yalanlarının ateşli bestecisi olmuştur.

Gerçekçi burjuva yazarı ise ondan kat kat ileridedir. Belki o da karşıdır politikaya, çatışmaya. Her şeyin uzlaşma, patron ve işçi arasında uzlaşma içinde sürüp gitmesinden yanadır. Ama gerçekçi burjuva yazarı, bütün çelişkilerine karşın insanın en değerli niteliğinin gerçekliği değiştirmek için kavga vermek olduğunun bilincinden kaçamaz.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, yüzyılın başındaki iç savaşın çatışmaları içinde kendini kurmaya çalışan Ahmet Kerim'i, belki de sabahına doğru idama götürüleceği gecede yaşamının bütün çatışmalarını anlamsız bulur: "İnsan için bunları bilmek, bunların seyrine dalmak, bunlarla yetinmek, bunlarla gülüp, bunlarla sevinmek varken ve bu Tanrı ihsam nimetlerden herkesin kendi payını alması kabilken, nedendi, adına politika kavgaları denen bu haset sıtmaları, bu ateşli ihtiraslar? Nedendi bu kardeşi kardeşe, dostu dosta, kocayı karıya düşman eden çekişmeler ve geçimsizlikler? Serin kaynaklardan akan tatlı sular, deniz ve orman kokularıyla dolu taze havalar, güneşin sıcaklığı, ayın ışığı çiçeklerin kokusu, ağaçların gölgesi herkesin ortak malı, ortak nimeti değil miydi? Şu halde ortada bölüşülmeyen şey neydi? Ahmet Kerim, birdenbire yepyeni bir gerçekle yüzyüze gelmiş gibi şaşırıyor, bu suallere ne cevap vereceğini bilemiyordu."[1] 12 Eylül darbesinin sığ bilinçlerde yaptığı etkiyi, yüzyılın başındaki Ahmet Kerim'de ne kadar gerçekçi çizmiş Yakup Kadri

---

[1] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hüküm Gecesi, s. 249, İstanbul, 1987.

Karaosmanoğlu. Sanki kahramanını bu kaçamak soruları için onaylıyor gibidir. Oysa baştan aşağı, toplumsal kavganın bilincinden bir kaçış vardır bu sorularda. Kavga, "tanrının nimetleri" için değil, insanın ürettiklerinin paylaşımı için verilmektedir.

Yine de Ahmet Kerim ve onun arkasında duran Yakup Kadri, istenmeyen gerçeklikten hayali bir ideolojiyle kurtulmak isterlerken, bize bu kaçışın tipik bir resmini çizerler.

Aynı Yakup Kadri, Ahmet Kerim'in bu soruların izinde giden, "ağaçların gölgesi, ayın ışığıyla" huzur arayan hayatının zavallılığını da çizerek kendi yanılsamasıyla hesaplaşmayı göze alır. Ahmet Kerim son anda idamdan kurtulur ve Sinop'a sürgün edilir. "Ahmet Kerim, ölüme o kadar yaklaştı ki, onunla yüz yüze, göğüs göğüse geldi, onun kurutucu ve dondurucu soluğunu varlığının her tarafında duydu. Bu soluk, bir asırdan daha uzun bir gece içinde onda gençlik, tazelik adına ne varsa hepsini yakıp kül etti. O kadar ki, şimdiki Ahmet Kerim, gerçekten, dünkü Ahmet Kerim'in kemik kalıntılarından yapılmış derme çatma bir Ahmet Kerim gibidir. Madde olarak o kadar değişmiş, o kadar pörsümüştür. Ya manen? Ah, onu sormayınız. Ruhu tamamiyle sönmüştür. Hani, o ebedi olan ruhu yok mu? İşte İttihat ve Terakki terörü onu boğmuş ve mahkum etmişti. Ahmet Kerim, kendi kendisini avutmak için 'Hani bir parça aydınlık ve bir lokma ekmekle yetinecektim? Halbuki bir zindanda bile değilim. Bir yabancı toprakta bile yaşamıyorum. Kendi yurdumun bir noktasından öbür noktasına geldim. İşte önümde Karadeniz'in dalgaları çalkalanıyor; işte arkamdan Anadolu'nun yanık başak kokuları geliyor. Her akşam üstü bir kayanın böğrüne yaslanıp, bir cüz'ünü teşkil ettiğim bu munis dünyanın namzi gibi soluk alıyorum'" (s.308-309) diyor. Ama yetmiyor. Ahmet Kerim, değiştirme ve kendini bir mücadele içinde kurma çabasını bırakır bırakmaz yok oluyor.

Yakup Kadri, onun giderek insanlıktan çıktığını yazıyor. "Ahmet Kerim, her gün bir parça daha süflileşiyor; günlerce traş olmuyor, saçlarını kestirmek ise hiç aklından geçmiyordu ve sokağa çıkarken denilebilir ki, ancak giyiniyordu. Rus mahallesinde bir evde tuttuğu bir odada bazen günlerce yatakta kaldığı oluyor ve bu tembellik devresinin ortasında ani bir hareket ihtiyacı ile dışarıya fırlıyor, çarşıda kalabalığa karışıyor, kahvede tanıdıklarıyla çene çalıyor,

bazen de durmadan tavla oynuyordu.

"Ahmet Kerim, gittikçe ne kadar kabalaştığının, ne kadar basitleştiğinin farkında bile değildi."(s.310) Ahmet Kerim, kendisini canlı cenazeliğe mahkum eden bir "hüküm gecesinden" insanlığını kaybetmiş kendiliğindenliğin akışına terk edilmiş bir varlık olarak çıkıyor. Artık hissetmiyor. Bu edilginlikle, sonu acı da olsa, Ahmet Kerim, gelişmek için çaba gösteren, gerçekliği değiştirme mücadelesi veren insanın burjuva çelişkileriyle yüklü bir örneği. Tekelci burjuva yazarında ise Ahmet Kerim benzeri karakterlere rastlanmıyor. Çünkü onun işlevi geliştirmek değil, gelişeni durdurmaktır. O nedenle ideolojik şiddetini, az sayıda da olsa insana benzeyen, yaşayan tiplerine yöneltiyor. Bunların en vazgeçilmezi ise taksi şoförleri oluyor.

Yakup Kadri şöyle yazıyor: "Kendi ruhunun bir çok başdöndürücü uçuşlarına şahit olmuş ve kendi beyninin bir billur top gibi türlü pırıltılarla parıldadığını seyretmiş bir insan için bu sürünüşten ve sönüşten daha acıklı bir akibet düşünülebilir mi?" (s.311) Bu soruyu, gerçekçi burjuva edebiyatından, Halid Ziya'dan, Yakup Kadri'den, Mithat Cemal Kuntay'dan, Reşat Nuri Güntekin'den bugünün tekelci burjuva edebiyatçısına, insansız edebiyata inen sanat için de sorabiliriz.

Ama asıl bu soruyu, görkemli 60'ları, trajik ve umutlu 70'leri yaşamış ve tekelci burjuvazinin ve silahlı hizmetlilerinin kanlı "hüküm gecelerinde" dize getirilerek, asalakların kitlesel alkışçısı olmuş bir toplum için sormak gerekmez mi?

Ronahi / 7-13 Eylül 1996, Sayı: 68

Tekellerin Edebiyatının Bilinci ya da Eleştirisiz Eleştiri

Tekerleme Edebiyatının Bilinci

En zor iş kiminki? Tekelci burjuva edebiyatında en zor iş, tekelci burjuva edebiyat eleştirmenine kalıyor. Bu denli bayağı bir edebiyata övgüler dizmek kolay bir iş değil. Kabul edilmesi gerekiyor. Tekelci burjuva edebiyatının eleştirmeni bu işin üstesinden başarıyla geliyor. Bu eleştirmenlerin övgü dizilerini okudukça, kavramların bu denli içiboş hale getirilmesine yanarken, bir yandan da bu eleştirmenlerin bu görevi yanlışlıkla seçtiklerini, şiir türünde, divan edebiyatınm "kaside" dalında çok daha gözkamaştırıcı eserler verebileceklerini düşünmeden edemiyorum.

Bizim işimizin zorluğu ise, bunların hiçbiriyle karşılaştırılamaz. Hem tekelci burjuva edebiyatını okuma zorunluluğuyla yükümlüyüz, bu, bir işkence anlamına geliyor, hem de bu edebiyatın methiyelerini inceleme cezasına mahkum edildik. Tekelci burjuva edebiyatının bayağalıklarından arınmış bir dünya uğruna şimdilik bu cezaya katlanmayı göze alıyorum.

Adalet Ağaoğlu'nun Romantik Bir Viyana Yazı'nı incelerken "tekerleme edebiyatı" kavramı çıktı.[1] Bu "tekerleme kitabı" için yazılan bir "kaside" ise, "sarhoşluk edebiyatını" getirdi. "Sarhoşluk" kavramı "tekerleme edebiyatı" adlandırması için bir doğrulayıcı oldu.

Sarhoşluk edebiyatı

En zor işi üstlenenlerden biri, Semih Gümüş, "tekerleme edebiyatı kasidesi"nin önsözünde şunları yazıyor: "İki okuma, iki düzey arasında yapılan bu okuma serüveni eleştiriyi bir derinlik tutkusuna

[1] "Tekerleme Edebiyatı" eleştirisi, Yeni İnsan, Haziran 1994 sayısında yayınlandı. Bu eleştiri için kitabın 150. sayfasına bakınız.

sürükler, öyle derine ve daha derine çeker ki, bu denetimini yitirme hali eleştirinin yazın yapıtının derin sularında bir belirsizliğe sürüklenmesine de yolaçabilir. Derinliği ayrıştırarak çözümleme uğraşını birkaç yıldır vazgeçemediğim bir tutku olarak yaşıyorum. Vüsat O. Bener'in bütün yapıtına vuran gelip gitmelerim, sonunda bir derinlik sarhoşluğuna dönüşmüştü sözgelimi."[2] Bayağı bir filmin adından alınmış bu kavram, "derinlik sarhoşluğu" en zor işin niteliğini eleveriyor. Burjuva edebiyat eleştirisi, sarhoş bir bilincin ürünü olarak yazılıyor. Elbette, "kaside" yazarı Semih Gümüş, bayağı filmin adını bir benzetme olarak kullanıyor, ancak bu benzetmenin, en zor işi yapabilme gücünün sarhoşluk bilincine dayandırıldığını gösterdiğini düşünüyorum. Sarhoş bilinç, "tekerleme üretimi" için son derece elverişli bir bilinçtir. Tekerlemelerden kurulu bir edebiyata "sarhoş eleştiri" denk düşüyor.

Burjuva edebiyat eleştirisi, karşısına çıkan sorunları çözemeyince içkinin uyuşturucu etkisine sığınan alkolik türünden, bayağı burjuva edebiyatını övme güçlüğünü, "öyle derine ve daha derine" inerek "derinlik sarhoşluğu"nda yeniyor. Semih Gümüş, şöyle devam ediyor: "Gelgelelim, Kara Anlatı Yazarı'nı yaratan da budur. Ondan çok önce başlayıp gene benzer bir sarhoşluktan ayılamadığım için bitiremediğim, bu yüzden hâlâ günışığına çıkamamış olan Başkaldırı ve Romanda Adalet Ağaoğlu'nun Hayır.... romanına yapılmış bir yolculuktu". (s.14) Tekerleme edebiyatı, burjuva edebiyat eleştirmenini sarhoş ediyor. Sarhoş bilinçle tekerlemeden tekerleme icat edebilmesi için buna ihtiyaç var. "Derinlik sarhoşluğu" gerçekliği tersine çevirmek için gereken cesareti sağlıyor. Burda, artık, "derin" bir evren kuruluyor. Sarhoş, ayakları havada, başları yerde görüyor. Ayaklara bulaşan çamur, tekerleme edebiyatımn bütün bayağılıkları gözkamaştırıcı sözlerle taçlanıyor. Eleştirmen, her tekerlemenin keşfiyle heyecanlanarak, "Kaf dağının ötesinde" uçuyor. Derinlikten çıktığında Kaf dağı sandığı şeyin tripleks bir villayla, sığınılmış bir gecekondu arasındaki uçurum olduğunu farkediyor. Villaya kavuşabilmek için daha çok sarhoşluk üretmesi gerek. Gecekonduya mah-

---

[2] Semih Gümüş, Yazının ve Tarihin Bilinci, s.14, İstanbul, 1994. Bu kitaptan yapılan bundan sonraki aktarmalar parantez içinde sayfa numarası verilerek belirtilmiştir.

kum edilenin tarih bilincinin uyanmasının ve tekellerin Kaf dağlarını yıkma yolunda harekete geçmesinin önlenmesi için tekerlemelere ihtiyaç duyuluyor.

Kavram edebiyatı

Semih Gümüş'ün Adalet Ağaoğlu'nun Romantik kitabı üstüne yazdığı "eleştiri", buna "eleştiri" dememek gerekiyor, "sarhoşluk" bilincinden de anlaşılacağı gibi, Romantik'in çözümlenmesine ve yargılanmasına yönelik hiçbir şey getirmiyor. Bunu Yazının ve Tarihin Bilinci'nin bölüm başlıklarından da çıkarmak mümkün. Bölüm başlıklarının çoğu Romantik'ten alınmış, onun bölümlerinin Semih Gümüş'ce özetini veriyor. Bu anlamda Semih Gümüş'ün kitabı, Adalet Ağaoğlu'nun Romantik'inin bütün yanlışlarına ve çirkinliklerine ortak oluyor. Romantik'teki, "anahtar deliği" , "süpürge çöpü", "bağırsak içindeki tarihi nesne" benzeri bütün bayağı imajlar, doğallaştırılıyor, yaratıcılık örnekleri diye sunuluyor.

Romantik'le Yazının ve Tarihin Bilinci'ni birbirine bağlayan temel nitelik, yaşayan insanın değil hayaletin, gerçekliğin değil kavramın edebiyatını yapmaları.

Kavram edebiyatının yapılması, aynı zamanda tarih bilincinden yoksunluğun bir göstergesi. Tekelci burjuva edebiyatında, hayatın yerine, mutlaklaştırılmış kavramlar geçiriliyor. Hayatın süreçlerini anlamlandıran kavramlar, kendi başlarına bir gerçeklikleri varmışçasına sunuluyor. Sözgelimi hem Romantik hem Yazının ve Tarihin Bilinci "tarih" kavramına özne düzeyinde bir gerçeklik yüklüyor. "Tarihle önceden belirlenmiş bir karşılaşma bazen insanı yanıltabilirdi." (s.23) Semih Gümüş'ün derinlik sarhoşluğu içinde gördüğü "tarih" fetişi bu. İnsan onunla karşılaşabiliyor. Adalet Ağaoğlu da "tarihe" kendi başına bir gerçeklik yüklüyor: "Tarih bunları yapmayacak, hiç sesini çıkarmayacak, (...)" (s.21) Tarih toplumun ve insanın gelişim sürecinin anlatımı olmaktan çıkarılıp, kendi başına gerçekliği olan bir roman kahramanı haline getirilince, bir de "tarihin öte yanı" uyduruluyor. Ağaoğlu "tarihin ceket, etek ucundan" sözediyor. "Bilginin" de bir kişiliği var. Şöyle soruyor Semih Gümüş: "Resmi tarihin soğuk ve sahteci, gerçekliği de çok kuşkulu yüzü (maskesi mi?) yerine yeni bir tarih geçirmek bilginin elinde değil midir?" (s.23)

Burdaki "resmi tarihin yerine yeni tarihi geçirecek" kişi "bilgin" değil, nasıl oluyorsa, bu işi "bilgi" yapıyor.

İnceleme nesnesi insan ve toplumsal hayat olmayan bir edebiyatın fetişleştirdiği kavramlarm ve bu kavramların hayaleti olarak çizilmiş gölgelerin resmi geçitinden oluşan bir tekerleme edebiyatı ve tekerleme eleştirisi var karşımızda. Bunun yanıltıcı sonuçlarından biri, yaşayan insanın dönüştürücü etkinliğinin yerini, kavramların fetiş etkinliğinin almasıdır. Böylece kavramlar, insana etkinliğini anlamlandırmada yardımcı olmaktan çıkar, onun yerine eyleyen "tanrılara" dönüşür. Adalet Ağaoğlu'nun ve Semih Gümüş'ün "tarih"i böyle bir kavramdır.

Her iki kitap da, "tarih" üstüne bilgi veriyor görünür. Hatta "verili tarih"i yadsıyor görünür. Ancak burda da insanın gelişmesi ve özgürleşmesi yolunda gerekli bir tarih değil, "aykırı" tarih idealleştirilir. Ağaoğlu'nun kitabında, bu "aykırı tarih"in önceliklerini "ölen bir kralın bağırsaklarının içindekileri" merak etmeye kadar düşürdüğünü okuruz. Semih Gümüş, bu bayağı tarih anlayışını "yaşayan tarih" olarak tanımlarken, tekelci burjuva sarhoşluğun yaşam olarak neyi anladığının da çarpıcı bir örneğini verir. "Ortaçağ keşişlerinin öyle bir avuç buğdayla nefis körletebilmeleri ya da okunmuş bir lokma ekmek, bir yudum şarapla ömrü nasıl geçirebildikleri en büyük meselem, pardon sorunum olup çıkıyor. Kraliçe Elizabeth der demez mesela, yanımdan biri ipek etekliğinin hışırtıları ve hatta birazcık koltukaltlarının ter kokusuyla geçiveriyor."(s.30) Adalet Ağaoğlu'nun "aykırı" tarih öğretmeni bunları merak ediyor. Kraliçe'nin "ter kokusu", aynen bu bayağılık, ilgi odağı haline getirilince, "verili tarih", "yaşayan tarih" oluveriyor. "Koltukaltı kokularını" tarihin inceleme nesnesi yapan "aykırı tarihin" sarhoş ettiği Semih Gümüş kasidesine şunları geçiriyor: "'Hayalci Hoca'. Romantik Bir Viyana Yazı'nda tarihi, dolayısıyla bugünü, tarihsel anları, demek ki yaşadığı çağı sürekli sorgulayıcı bir yaklaşım biçimiyle almaktadır. Onun tarih dersleri eleştirel düşünme biçimi dersleri yerine geçer."(s.30) "Sorgulama", "eleştirel düşünme" etkinliği ancak bu kadar hafife alınabilir.

Yaşayan bir insan değil, Semih Gümüş'ün diliyle, "bir gerçek kişilikten söz edildiği artık çok kuşkulu olan gölge gerçekten var

mıydı, yaşıyor muydu?"(s.24) bilinmeyen Romantik'in "aykırı" tarih hocası, gazete fıkralarının kırıntılarından derlenmiş tarih tekerlemelerini yinelemek için kitaba sokulmuş bir gölge. "Sorgulayıcı ve eleştirel bilinci" simgeliyor. Gölgenin anlattıklarının ve yaptıklarının "sorgulaycılıktan" çok uzak olması bir yana, sorgulaycılığın bir gölgenin tekeline verilmesi bile, tekerleme edebiyatının yaşayan insan karşıtlığını göstermeye yeter.

Kralların, imparatorlukların, sarayların tarihi olarak yazılan ve anlatılan sömürücü sınıfların tarihini, "ter kokusu" ve "bağırsak içi" katkısıyla "aykırı" kılarak yeniden üreten Romantik kitabına, bu kadar övgü az geliyor.

Romantik ile Yazının ve Tarihin Bilinci "tarih diye tarih diye tarihi tepeliyorlar."

Oysa tarih bilimi, tekelci burjuva edebiyatından kopmak için son derece gerekli. "Tarihin şu iki tanıtıcı özelliği olduğu görülüyor: İnsanların toplumsal yaşam içindeki kavgaları ve ilerlemeleriyle ilgilenmesi; insanların içinde yaşadıkları dünyayı anlamalarına yardım etmeyi ve böylece onlara kavgalarında silah ve geleceği kurmada araç olarak hizmet etmeyi amaçlaması."[3] Bu, "aykırı" tarihin değil, maddeci tarihin niteliği. "Aykırı" tarihin nitelikleri Semih Gümüş'ün ve Adalet Ağaoğlu'nun tekelci tekerlemelerinde yeterince anlatılıyor. Kralları, papazları, aristokratları, sistemin sanatçılarını bazı küçük ayrıntılarla yeniden üretmeyi amaçlıyor. Üstelik, derinlik sarhoşu eleştiri, bunu son derece doğru, yaşayan, eleştirici bir tarih olarak yutturmayı üstleniyor. "Aykırı tarih" toplumun sınıfsal bölünüşünü ve bunun yolaçtığı sömürü ilişkilerini örten bir tarihtir. Yerküreyi su kabağından yapınca, haritayı tebeşirle tahtaya çizince, Semih Gümüş'ün iddia ettiği gibi, tarih "özgürleşmiş", "hayallerle zenginleşmiş" olmuyor. Egemen sınıfın hizmetindeki tarihe sevimlilik kazandırılmış oluyor yalnızca. Tekellerin tekerlemeci yazarı bu işi "tutkuyla" üstleniyor.

Kavram edebiyatı ve egemen sınıfın hizmetindeki tarihin yüceltilmesi, tarih bilincinin tekelci burjuva ideologun elinde ne kadar geriye götürüldüğünü de gösteriyor.

---

[3] E. H. Carr-J. Fontana, Tarih Yazımında Nesnellik ve Yanlılık, s.30-31, Çeviren Prof. Dr. Özer Ozankaya, Ankara, 1992.

Kavrama kendi başına bir anlam yüklenmesi skolastik felsefenin bir yanılgısı. Yüzyıllar bu yanılgıya karşı felsefi tartışma mücadelesi ile geçiyor. Sonunda nominalistler, kavramların gerçeklikteki olgu ve süreçlerin yalnızca adı olduğunu savunanlar, kavramı gerçeklik olarak sunanları aşıyor. Bugün ise, açıktan yürütülen böyle bir tartışma yok. Ama tekelci ideologlar, kavramları, öyle kullanıyorlar ki, skolastiğin "kavram" fetişistleri bile onların yanında daha ileri kalır.

Sanatı, hayatın dışında ve karşısında bir kendinde-şey'e dönüştürmek için "kaside"ler yazılıyor. Yetmiyor, "düşünce romanı" icat ediliyor. Semih Gümüş, Adalet Ağaoğlu'nun bir düşünce romancısı olduğunu yazıyor. Ancak, zahmet edip "düşünce romanı"nın özelliklerini açıklamıyor. Derinliklerden çıkamadığı için olsa gerek. Bu adlandırmanın, kavram gerçekçiliğinin gizli bir kabulü olduğunu düşünüyorum. Çünkü, gazete fıkraları ve mizah dergilerinin biriktirdiği malzemeyle yapılan tekerlemenin, "insanların toplumsal yaşam içindeki kavgalarını ve ilerlemelerini" dönüştürmek gibi bir işlevi yok. Olsa olsa tekerleme kırıntılarıyla yazılan "düşünce romanı", daha doğrusu gazete fıkrası var ortada.

Tekelci sistemin gelişmesini önlediği insana hiçbir yararı olmayan bir edebiyat, sistemin egemen tarih anlayışını, edebiyat anlayışını pekiştiren iki kitap söz konusu. Egemen sınıfın "bilgisayarlı" tarihçisine benziyorlar: "Bilgisayarla çalışan bir tarihçiyi gelenekçi ya da eskimiş olarak nitelemeye kim kalkışabilir? Eğer bununla yetinirse katmanlı yapı içinde oldukça saygın bir yer edinebilir ve akademik toplulukta kendisine saygı gösterilir. Kimse onun yararsız çalışmasının değerini soru konusu yapmaz; dahası insan yaşamı üzerine ince eleyip sık dokuyan düşüncesiyle (Kraliçe Elizabeth'in koltuk altı kokusunu anımsayın- b.s.a.) çağımız ekinini taçlandırıcı katkılarda bulunduğu için övgü bile görür." [4] Semih Gümüş bir zamanlar sermayenin sanatı nasıl metalaştırdığını anlatan karikatürler çiziyordu. Şimdi ise sermayenin edabiyatına "kaside" yazıyor. Nâzım Hikmet'i sansürleyerek yayımlayan Adam Yayınları'nda günlük ekmeğini kazanmak için sansüre seyirci kalıyor. Bu yazıyı okurken "sansürü" alkışlayacağını tahmin ediyorum. Semih Gümüş sansürcü Memet

---

[4] Age, s.122.

Fuat'a "kaside" yazdı mı? Gecikeceğini sanmıyorum.

Tarihte, egemen sınıfın hizmetkarlığını reddedenler yaşarken güçlüklerle boğuşsalar da onların savunduğu değerler geleceği belirledi.

Edebiyat raporu

Semih Gümüş'ün eleştiri anlayışı eksensizlik üzerine kurulu. Eserle yaratıldığı toplum arasındaki ilişki sorgulanmıyor. Yazarın eserdeki tavrına yönelik "eleştirici", yargılayıcı bir çabası yok. Tekerleme edebiyatını yeniden üretirken, tatsız bir dille onu "sarhoş" edici bir "gizem"e dönüştürüyor.

"Tarihi" çarpıtırken uyguladığı özdeşleşmeyi Barok'ta da yineliyor. Adalet Ağaoğlu'nun Barok imajını sorgulama zahmetine girmiyor.

Barok, tarihsel olarak ne anlama geliyor? "Barok hem kilise, hem mutlakçılık adına onların özlem ve yokluğunu bu denli derinden duydukları betimleme gereksinimini sanatsal olarak dilegetirdi. Elde bulundurulan tüm iktidar tüm görkemiyle ortaya konmalıydı. Kahramanlık mitolojisine başvuruş, önemli toplumsal statüye sahip bulunduğu bilincini dilegetirecek değişik bir kılıf olarak iş görür."[5] Barok, egemen sınıfın egemenliğini en belirgin dile getiren sanat akımlarından biri. Semih Gümüş, bu sanatın Viyana'daki etkisini şöyle yazıyor: "Barok en parlak oluşumunu Viyana'da, şiddet ve acıdan sonra gelen bir ışık patlaması biçiminde yaşamıştı." (s.34) Kavram gerçekçiliği sürüyor. Ama daha önemlisi, ne anlatıyor bu cümle? Barok'un Viyana'daki tarihe etkisiyle ilgili hiçbir bilgi kırıntısı yok bunda. Bir kaside dizesi yalnızca, egemen sınıfın, aristokrasinin sanatını "ışık patlaması"na benzetiyor. Semih Gümüş, kitabın son derece yetersiz kaldığını görmüş olmalı ki, kitabın sonuna kitapta irdelemesi gereken kavramlar ve tekerleme kahramanlarını açıklayan bir sözlük eklemiş. Burda da Barok'la ilgili yazılanlar, bu sanat anlayışımn tarihi, toplumsal anlamım göstermekten uzak. Egemen sanat tarihçiliğinin, Gümüş'ün diliyle verili sanat tarihinin, Barok'un biçimsel özellikleri-

---

[5] Warner Weisbach, aktaran N. Hadjinicolaou, Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadeleleri, s.206, İstanbul.

ne ilişkin yazdıklarını özetlemiş. Hepsi bu.

İşi zor olan, işini böylelikle kolaylaştırmış oluyor. Önce sarhoş olarak, sonra, tarihi süreci "ışık patlaması" biçiminde yazarak, tekelci burjuva edebiyatına hizmetini sürdürüyor. Hiçbir eleştiri, itiraz, toplumsal kavram yok.

Nazilerin propaganda bakanı Goebbels, 27 Kasım 1936'da şöyle bir emir yayınlıyor: "(...) bugünden itibaren şimdiki biçimi ile sanat eleştirisi yapılmasını yasaklıyorum. "Eleştiri" kavramının, Yahudi sanat yabancılaştırması zamanında tamamen saptırılarak sanat yargılanması haline getirilen şimdiye kadarki sanat eleştirisinin yerini artık sanat raporu alacaktır; eleştirmenin yerine de sanat redaktörü geçecektir. Sanat raporu değerlendirmeden çok, ortaya koyma ve bu haliyle beğenip değer verme olmalıdır. Bu rapor, halka kendi yargısını oluşturma imkanı verdiği gibi, onu, kendi görüş noktası ve duyumdan hareket ederek sanat eseri hakkında bir görüş sahibi olma yolunda teşvik etmelidir." [6] Naziler sanat eleştirisini yasaklıyor. Yargılamanın yerini rapor alıyor. Semih Gümüş'ün tekerleme edebiyatı üzerine yazdığı kitabın "eleştiri"den çok burda sözü edilen "ropor"a benzediğini düşünüyorum. Burjuva edebiyatmın en zor işi, Goebbels'in yolunda yürüyerek daha kolay hale getiriliyor. Eleştirinin yerine "kaside" geçiriliyor.

Sargut Şölçün, Nazilerin bu kararının amacını şöyle yorumluyor: "(...) istenen eleştiri yöntemi, analizi bir yana bırakıp kelime ve cümle kombinasyonlarıyla belli bir duygu ortamı yaratmaya çalışıyordu. 'Şairane' olması gereken yorumların, ispatlayıcı yönünden çok ifade gücü önem taşıyordu. 'Sormak', 'öğrenmek' yasaklanıyor, onların yerine 'inanmak' zorunlu hale getiriliyordu."[7] Şairane kaside, ne diyordu: "Barok, en parlak oluşumunu Viyana'da şiddet ve acıdan sonra gelen bir ışık patlaması içinde yaşatmıştı." Yaratılan duygu ortamıyla en zor iş, tekelci edebiyatın değerli gösterilmesi işi başarılıyordu. Semih Gümüş, derinlik sarhoşluğu içinde Goebbels'in sanat raporu yöntemini kullanarak Adalet Ağaoğlu tekerlemelerini romana katkı diye sunabiliyor. Bu, burjuva eleştirisinin tipik yöntemidir. O-

---

[6] Goebbels, aktaran Sargut Şölçün, Tarih Bilinci ve Edebiyat Bilimi, s.32-33, Ankara, 1982.
[7] age, s. 33.

kunan her eleştiride dikkatle Goebbels'in izleri aranmalıdır. Bugün Türkiye'deki burjuva edebiyat eleştirisini okusaydı, Goebbels, kimbilir ne kadar sevinirdi.

"Köşe taşı" mı çimento torbası mı

Tekerleme edebiyatının bilincinin bazı niteliklerinin aydınlandığını düşünüyorum. Yazının ve Tarihin Bilinci, Adalet Ağaoğlu'nun tekerleme romanını sorgulayıcı, yargılayıcı, eleştirel bir değerlendirme içermiyor. Yazı ve tarih konusunda söyledikleri de yanlış. Tekelci burjuvazinin bulandırıcı bilinci egemen. Peki, bu tekerleme edebiyatının tekerleme bilinci nasıl "edebiyat raporu" haline getirilecek? Onu yakında, tekelcilerin dergilerinde okuyacağız. Ancak bitirirken bir ipucu verilebilir.

Kültüre de "metastaz" yapan Yapı Kredi Bankası'nın yayınevi kitabı şöyle sunuyor: "Bir derinlik tutkusunun ürünü, bir tek kitap üstüne yazılmış bir kitap olarak okunmayı bekliyor Yazının ve Tarihin Bilinci. Eleştiri tarihimizde, kapsamı ve yaklaşımıyla, şimdiden bir köşe taşı." (Arka kapak yazısı). Goebbels'in torunlarından onbaşının biri böye yazmış. "Kelime ve cümle kombinasyonlarıyla duygusal etki yaratan" bir anlatım. "Köşe taşı" diyor. Köşe taşı ne? Taş binalarda köşelerde kullanılan taş. Köşe taşının nitelikleri, sağlamlığı, düzgünlüğü, büyüklüğü anlatıyor. Dilin mucizelerinden biridir. Gerçeklik değişse de, eski gerçeklikteki bir olguyu anlatan kavram yaşıyor. Tekelci kapitalizm, taş bina bıraktı mı? Betonarme mimaride "köşe taşı" bulunmuyor. Ama dilde var. Bir yanlışlık yok mu? Kentleri beton yığınına çeviren tekelci burjuvazinin edebiyat raporuna "köşe taşı"ndan çok "çimento torbası" demek yakışmaz mı? Üstelik Semih Gümüş'ün, Yazının ve Tarihin Tekelci Bilinci inanılmaz bayağılıkta bir kitabı övme başarısını gösterecek kadar her kalıba girebiliyor. Çimento torbası boşaltılıyor. Levent'te bir gökdelenin harcı karılıyor. Semih Gümüş, Adalet Ağaoğlu, banka yazarı Enis Batur, eserleri, tekerleme kitaplarıyla, edebiyat raporlarıyla bu binanın çimentosu oluyorlar. Anakronik kalmış bir kavramı "köşe taşı"nı kullanmak onlara yakışmıyor. Bina yükseliyor, yükseliyor, o da ne... Bu binanın pencereleri ve kapısı yok... Bu çimentoyla ancak bu hapishane...

Sermaye Kültüründen Kopuş / Aralık 1994, Sayı: 2

Eleştiriye Ölüm İlanı

Çarlığın sansürü altında marksist felsefeyi tartışmaya çalışan Rus marksistleri tehlikesiz bazı simgelere başvuruyorlardı. "Üstad" yazdıklarında, okuyucu bu üstadın Karl Marx olduğunu anlıyordu. "Öğrenciler" ise Marx'ın izleyicilerini anlatıyordu. Bu kapalı anlatma zorunluluğunun yol açtığı üslup "pek ünlü Alman ekonomisti" veya "Kapital'in yazarı" benzeri nitelemelerle zenginleşiyordu. Ancak son derece zararsız görünen bu kaçamaklarla birlikte, sansür altında yazma zorunluluğu, "legal marksizm" diye adlandırılan, marksist felsefe ve politikayı sulandıran anlayışın ortaya çıkmasında önemli rol oynadı. Lenin'in yıkıcı bir mücadele verdiği "ekonomizm"in doğumunda, Rusya'nın sınıfsal yapısının belirleyiciliğiyle birlikte, marksistlerin popülistlere karşı yürüttükleri mücadelenin ve sansürün de payı vardı.

Benzeri durumlardan biriyle, Mussolini zindanlarında yazmak zorunda bırakılan Antonio Gramsci'nin düşünceleri de karşılaştı. Sansürü aldatmak için marksist felsefenin rumuzu "praksis felsefesi" olurken, kapalı anlatımın getirdiği birçok kavramla, şifreli bir dille yazmaya çalışan Gramsci, yıllar sonra bu kavramlara dayandırılarak marksizmden alabildiğine uzak bir "marksizmin" icat edileceğini bilemezdi. Bunun en ateşli alıcılarının Türkiye'den çıkması da bir raslantı olmamalıydı.

Bizde de marksist düşünce sansürle ve yasaklarla didişerek öğrenildi. Benzeri kavramsal sulandırmalarla karşılaştı.

Sosyalist eleştiriyi yerleştirmeye çalışan Asım Bezirci'nin bunu "nesnel eleştiri" veya "bilimsel eleştiri" kavramlarıyla karşılaması da benzeri sorunlara yolaçtı. Asım Bezirci, bu kavramların karşılamakta yetersiz kaldığı eleştiri anlayışını "nesnel eleştiri"den "sosyalist eleştiri"ye doğru taşıyarak, karışıklığı aşmaya çalıştı. Kavram seçimindeki tutumuyla ilgili karşılaştığı sorunları dilegetirirken şunları yazdı:

"Yıllarca önceydi. Nesnel / bilimsel eleştiri konusunda birtakım yazılar yayımlamıştım. Öznel - izlenimsel eleştiriye tepki göstermiş, nesnel / bilimsel eleştiriyi savunmuştum.

"Gerçi bilimsellik aslında nesnelliği kapsar. Ama o dönemde Nurullah Ataç'ın öznel eleştiri anlayışı yaygındı, edebiyatımıza egemendi. Yalnızca Ataç değil, onu izleyen çoğu genç yazarlar, eleştirmenler de bu anlayışı uyguluyorlardı. Bu anlayış kadar uygulayışın da birçok sakıncaları, hatta zararları vardı. Bunların artık belirtilmesi, eleştirilmesi gerekiyordu."[1] Asım Bezirci'nin, Ataç öznelciliğine karşı mücadele içinde gelişen eleştiri anlayışı, bu mücadele ekseninde belirlenen "nesnellik" kavramıyla tanımlandı. "Nurullah Ataç adlı eserimde ve bazı yazılarımda bu görevi yerine getirmeye çalıştım. Fakat bu çalışmanın o günkü boy hedefi 'öznelcilik' olduğundan, ben de ona karşı çoğunlukla 'nesnelcilik' terimini öne sürmek, kullanmak zorunda kaldım. 'Bilimsellik' terimine seyrek başvurdum. Oysa asıl ereğim bilimsel eleştiri idi."

Bezirci yıllar sonra bunları neden yazmak zorunda kalıyordu? Çünkü, hem nesnellik kavramına yüklediği anlamın sınırlılığı hem de "nesnelcilik"in burjuva ideolojisinin sığınaklarından biri olması, bu kavramın, Bezirci'nin maddeci eleştiri anlayışını karşılamakta yetersiz kalmasına yolaçıyordu. "Bilimsel eleştiri"yi anlatmaya çalışıyordu, "ama işin bu yanı pek az gözönünde tutuldu." Şöyle devam ediyor: "Bağlandığım kuramla (teoriyle) yöntem çoğun nesnelcilikle sınırlandırıldı.

"Daha da kötüsü oldu: Nesnellik tarafsızlıkla karıştırıldı. Kimi yazarlar (örneğin Rauf Mutluay, Muzaffer Uyguner) nesnellik deyince tarafsızlık anladılar. Kimileri de nesnellik anlayışını 'sınıflarüstü bir tarafsızlık' diye göstermeye giriştiler. Hatta açmak istediğim nesnel eleştiri çığırını toplumculukla tamamlamaya niyetlenenler bile çıktı. Sanki ben başından beri toplumculuğa yaslanmamışım, eleştirimi alttan alta -olanaklar ölçüsünde- onunla beslememişim gibi." Bezirci, nesnellik'in burjuva ideolojisince çarpıtılarak "nesnelcilik" sığınağı haline getirilmesine karşı çıkıyordu. Eleştiri anlayışının yanlış anlaşılmasına yolaçan bu çarpıtmayı "bilimsel eleştiri" kavramıyla aşmayı denedi. Bunları 1974'te yazdı. Ama yetmedi. Öznel-nesnel karşıtlığım bütünlüklü ilişkisinden kopartarak ele almak diyalektik maddeci yön-

---

[1] Asım Bezirci, Sosyalizme Doğru, s.13, İstanbul, 1989.

rın kartvizitindeki tanımlamaya göre karar verir. Eğer bu kartta eleştirmen yazmıyorsa, maddeci eleştirinin 1920'lerde uygulamasını da yapsa, eleştiri tarihine giremez. İyi de olur. Yaşayan eleştirinin bir burjuva ölüm ilanında yer almaması daha doğrudur.

Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsisi ve Felsefesi'ni[4] ortaya çıkaran Hikmet Kıvılcımlı da bu ölüm ilanına girmekten kurtulmuştur. Bu topraklarda eleştiri adına yazılan en güzel çalışmalardan birinin yazarı "eleştiri"ye ölüm ilanında ne arar. Nesnel eleştiri kartvizitlerin izini sürdüğü için, 1940'ların Behice Boran'ını da görmez. Halide Edip Adıvar'ın son derece açıklayıcı eleştirisinin yazarı, "İngiliz romanının sosyal cephesi"nin incelemecisi Boran eleştirmen değildir ki.[5] Siyasetçidir. Bir başka ölüm ilanında dendiği gibi, "siyasal söylemin" edebiyat eleştirisine taşınması son derece zararlıdır.[6]

Eleştirisiz eleştirinin yıldızlarından Semih Gümüş, eleştiriyi edilginleştirici burjuva ideolojisine indirgeyen görüşlerini aynı "katıksız"lıkla gerekçelendiriyor: "'Siyasal' bir söylem giydirilmiş eleştiriye yalnızca karşı koyma güdüsüyle çıkarsanız yola, aynı düzleme ister istemez düşersiniz. O karşıtlarınıza karşı edebiyatın ilkelerini bir kıyıya alıp 'siyasa'nın diline sığınıverirsiniz." Kompartmanlı bilinç, toplumsal gerçekliği parçalara indirgemek, edebiyatla hayatın bağlarını koparmak için "siyaset"ten kaçacak delik arıyor. Bu tutum, "siyasi" tutumunu gizleyerek en siyasi eleştiriyi yazmak anlamına gelir. Burjuva ideolojisinin, siyaseti pekiştirme taktiğinin bir parçasıdır.

Hatırlanacaktır. Bayağı burjuva şiiri için, kendi içinden çıkan eleştiriler bir süredir tartışılıyor. Tartışma, yaşayan insanların eylemidir ve canlı bir eleştiri yöntemini gerektirir. Bunlar, uykularının bölünmesinden rahatsızlıklarını dile getiren homurtuları "eleştiri" niyetine sağda solda karaladıktan sonra, yeniden uykularına çekildiler. Sıra "eleştiri"ye geldi. Ebedi rahat için eleştiriyi silmek ihtiyacını duyuyorlar, bu nedenle, eleştiri için ölüm ilanları yazıyorlar peşpeşe. Semih Gümüş de, rahatsız edici şiir tartışmasını bu ölüm ilanı için vesile yaparak yazdığı, eleştiriye ölüm ilanında merhumun çıkarlarını korumaya çalışıyor: "Ben bu eleştiriden (Roni Margulies'in eleştirile-

---

[4] Hikmet Kıvılcımlı, Edebiyat-ı Cedide'nin Felsefesi, İstanbul, 1989.
[5] Behice Boran, Edebiyat Yazıları, İstanbul, 1992.
[6] Semih Gümüş, 3 Mayıs 1995, Yeni Yüzyıl.

rini kastediyor -b.s.a), 'siyasal' söylemin edebiyat tartışmasına taşınmasının ne denli yararsız olacağı dersini çıkarıyorum. Doğrudan siyasal bir söylemden sözetmiyorum. Bununla siyasal söylemin kalıpları ve biçimi edebiyat bağlamına taşınmış oluyor. Oysa edebiyatın kendine özgü bir dili, bir tartışma biçimi olduğu görmezden gelinebilir mi?" Bu satırlarda, eleştirisiz eleştirinin ebedi istirahatgah için çırpınışları görmezden gelinebilir mi? Onlar, tekellerin ortaçağını insanlığın uzun gecesi kılmak için, toplumsal bağlarından koparıarak eleştiriyi öldürmek zorunluluğu duyuyorlar.

Eleştirinin "katıksız estetik", öznelcilik ve nesnelcilik gevezeliklerinde boğulmasının son derece önemli tarihi bir anlamı var. Adorno'nun eleştiri üstüne yazdıkları, tekellerin ortaçağının varlık koşullarının eleştiriyle bağdaşmazlığını ortaya koyuyor. Eleştiriyi, "demokrasi"yle bağlı olarak ele alıyor ve gelişmiş insanın niteliği olduğunu vurguluyor. "Demokrasi koşulları, rüşt sahibi olmak ve eleştiri hep bir arada sayılırlar. Kendi adına konuşan biri rüşt sahibi demektir, çünkü kendi adına düşünmüştür. Sadece konuşulanların ardından konuşmuş değildir. Kendisine velilik yapılamaz. Bu da ortadaki görüşlere karşı direnme gücünde gösterir kendini ve de bir zamanlar mevcut olan kurumlara, kendi varlığıyla bağdaşmayan bütün yasalara karşı direnme gücünde...."[7] Tekellerin ortaçağı, "rüşt sahibi" insanın ortadan kaldırılması anlamına geliyor. Burjuva ideologları bu edilgin insanın velisi işlevini üstleniyor. Eleştirisiz eleştirinin yazıcısı Semih Gümüş, yazısında eleştirinin, tartışmanın nasıl olması gerektiğini öğreterek, şairlere velilik taslıyor.

Demokrasiyle ilgili bir paranteze ihtiyaç var. Son derece yanıltıcı bir kavramdır. Burjuva devrimlerinin oluş ve yerleşiş süreçleri dışında demokrasi pek bulunmuyor. Adorno'nun kurduğu ilişkiyle bakacak olursak, eleştirinin yükseldiği dönemler demokrasinin bulunduğu dönemler olarak alınabilir. Burda demokrasi kavramını kullanırken, demokrasinin sınıflı toplumun "devlet durumlarından biri olduğu"[8] düşüncesine katıldığımı belirtmek istiyorum. Demokrasi, geleceğin toplumunu hiçbir biçimde anlatmıyor. Sınıflı toplumda

---

[7] T. W. Adorno, Eleştiri Toplum Üstüne Yazılar, s.123, çeviren Yılmaz Öner, İstanbul, 1990.
[8] Yalçın Küçük, Türkiye Üzerine Tezler 3, İstanbul, 1990.

egemen ideolojinin ve egemen sınıfın zorunun görece zayıfladığı ve karşıtların açıkça ortaya çıkabildikleri bir devlet durumunu tanımlıyor. Eleştirinin de, karşıtların belirlenmesinde ve verili durumun reddedilerek yeninin aranmasında belirleyici bir işlevi var. Tekellerin ortaçağı, çelişkilerin yoğun bir ideolojik saldırıyla uyutulduğu bir toplumu anlatıyor. Karşıtların mücadelesi ve verili koşulların reddi için eleştiri bu nedenle bulunmuyor. Edilgin insanın bağımsız bir bilinci, gelişmiş bir kişiliği olmadığı için, tekellerin ideologlarının veliliğinde başeğerek yaşamayı kabullenebiliyor.

Adorno "eleştirel direnme gücünü" şöyle açımlıyor: "Böyle bir direniş. yaşanıp bilineni salt konvansiyon olarak ya da otoritenin zoruyla sineye çekilenden ayırt etme yeteneği anlamına gelir ve bu da eleştiriyle birdir. Öyle ya eleştiri kavramı Grekçedeki 'krino', yani karar vermek sözcüğünden geliyor." Tekellerin ortaçağı çok az sayıda karar verenle, bunları "veli" tayin eden ve hakkında verilen kararlara direniş gücünden yoksun milyarlara dayanıyor. Feodal ortaçağdan çıkışta eleştirinin belirleyici bir rolü var. Adorno Kant'ın eserini örnek veriyor. "Toplumu kendi kabahati olan Rüşt sahibi olmamak'tan kurtulmuş olarak görmek isteyen aydınlıkçı Kant, otonomiyi, kısacası heterenomi'nin yani buyrulan şeylere başeğmenin tersine kendi anlayışına göre hüküm vermeyi savunuyordu. Üç temel eserine bu yüzden 'Eleştiriler' başlığını koyuyordu." Kant, insanın, feodal ortaçağın tutsaklığını yenmesi için "kendi aklını kullanma cesaretini göstermesini" istiyordu.

Eleştirisiz eleştiri, tekellerin sömürücü gerçekliğini mutlaklaştırmak, her insanı bu gerçeklik karşısında pes ettirmek için eleştiriyi gömme törenleri düzenleniyor.

Paris'te tescillenen yanlış

Semih Gümüşlerin Yıldız Ecevitlerin eleştirisiz eleştirisi, eleştiri hakkını yalnızca egemen sınıfın ideologlarına layık görüyor. Bunu, "öznel", "nesnel", "bilimsel", "estetik ölçüt" lafazanlıklarıyla nasıl yaptıklarının ipuçları anlaşılmış olmalıdır. "Eleştiri sanki yetkili dairelere ayrılmış gibidir. Yurttaşın insanlık hak ve görevlerinden hareketle eleştiri, konumları kabul edilip destek görenlerin ayrıcalığı haline getiriliyor. Görüşlerini oturtma gücü olmadan ve kamuoyunun

yakıştırdığı hiyerarşi içinde yer almaksızın eleştiriye kalkan biri susmak zorundadır."[9] Eleştiri varolana karşı direnmenin, karşı çıkmanın aracı olmaktan çıkıyor, varolanı değiştirmek için mücadele edene karşı burjuva ideologlarının direnme aracı oluyor. Yalnızca tekel bürokratlarının, eleştirmen veya edebiyat loncasının "berat"ını alanların ayrıcalığı yapılmak isteniyor.

Akademik Bilinç ya da Seçmeciliğin Dilenci Çorbası (*)

Yapma ile düşünme'nin birbirinden koptuğu bir toplumda, düşünenlerin fikirleri kısırlaşır ve gitgide daha çok, yapanların aleyhine olmaya başlar. Tekellerin ortaçağı, yapan, üreten emekçinin düşünme olanaklarının büyük ölçüde ortadan kaldırıldığı, düşünen burjuva ideologların dönüşümü engelleme ekseninde belirlenen düşüncelerinin ise, düşünmeyi biçimci bir gevezeliğe indirdiği dönemi anlatır.

Bu dönemin egemen bilinci, ortaçağın köstebeğin gözü tartışmasını yapan bilinçtir. Düşünce, hayata, pratiğin isterlerine, yapma'ya gözlerini kapamıştır. Düşünce için düşünce, sanat için sanat, resim için resim, roman için roman, şiir için şiir olmuştur. Bu bilinç, egemenliğinin kurumlaştığı koşullarda her sömürücü sınıfın dayandığı akademik bilinçtir. Akademik bilinç, asalak niteliği bütünüyle ortaya çıkan ve artık geleceği olmayan bir sınıfın bilincidir.

İspanya İçsavaşı'nda uluslararası tugayın saflarında savaşırken ölen Christopher Caudwell, emperyalist dönemin akademik bilincini şöyle dile getirir: "Sömürücü sınıf, gözcü ve önderler olmaktan çıkıp basit yiyicilik ya da skolastisizm içinde katılaşmaya başlar." Sömürücü sınıfın "önder" olduğu kısa bir dönem vardır: Burjuva devrimleri dönemi. Bu kısa dönemle burjuva düşüncesi de parlar ve iktidarla söner.

(*) Sermaye Kültüründen Kopuş dergisinin Nisan-Mayıs 1995 tarihli 6. sayısında "Kopuş Emekçileri" imzasıyla yayımlandı.

[9] Adorno, age, s. 129.

Sömürücü sınıfın düşünürleri, gerçeklikle hiçbir ilişkisi kalmamış düşüncelerin ateşli savunucusu olurlar. Üniversiteler, bilimle bütün ilişkisini yitirir ve ortaçağın kiliselerine benzerler.

Akademik bilinci yalnızca ünivesitelerle smırlı görmemek gerekir. Tekelci aşamada üniversitelerin etkisizleşmesiyle ortaya çıkan boşluğu dolduran kitle iletişim araçlarının köşe yazarlarının da temel bilinci budur. Tekellerin bürokratlığını üstelenen reklamcı şairin ve kültür kurumu memurlarının da... Akademik bilinç, tekelci aşamada parazitliği her alana yayılan egemen sınıfın ideologlarının temel bilincidir.

Akademik bilincin temel belirleyeni, asalak sınıfın iktidarından pay kapma, kariyer güdüsüdür. Bunun yansıması seçmecilik olur. Akademik ideolog için düşünceler, iktidarın kapısını açmaya çalştığı maymuncuklardan ibarettir. Bu nedenle iktidara götürecek her düşünce karıntısına dört elle sarılır. Sık sık düşünce değiştirmesi bundandır. Birden "Yapısalcı" olur, onun hızla güç kaybettiğini görür, hemen "Post-Yapısalcı" ilan eder kendini. Ertesi gün maymuncuğunu değiştirir, "sivil toplumcu"dur artık. Asalaklığın keyfini çıkarma peşinde ordan oraya atılır. İktidara "Postmodernizm" yakın durur, akademik bilinçli ideolog onun ateşli savunucusu olur.

Asalak sınıf, sömürüyü ezeli ve ebedi kılmak ister. Akademisyeni hemen "tarihin sonu" teorisi uydurarak, iktidardan daha çok pay alacağı odaya girmeye çalışır. "İdeolojilerin sonu"nu ilan ederek yeni bir maymuncuk bulmaya çalışır. Seçmeciliğin dilenci çorbasım pişirmekte akademik bilinçli ideolog için sınır yoktur.

Ama bir sorunu vardır. Maymuncuk fikirleriyle açmaya çalıştığı kapının sarsılmaya başladığını görür. Kapıyı yıkmaya çalışan bozguncular kimlerdir? Bakmaya da korkmaktadır. Asalak sınıfa götürmekten başka hiçbir işlevi olmayan maymuncuğunun elinden düşmesiyle dehşete kapılır. Bağırmaya başlar: "Hayır, bunlar Barbarlar! Görmüyor musunuz, kapıyı kırmaya çalışıyorlar... Yetersiz düşünceler bunlar. Temeli zayıf bu düşüncelerin. Dipnotları eksik..." Kapı, yapanların, düşünmeye de başladıkları, üretenlerin bilinçle donandıkları koşullarda zorlanmaya başlamıştır. Bu sefer düşünce ve eylem asalaklıktan pay kapmak için değil, onu ortadan kaldırmak içindir. Akademisyen, maymuncuk olarak bile hiçbir işe yaramayan

düşüncesiyle ortada kaldıkça, bağırıp çağırmasını artırır.

"Yıkıcılardan etkilenmeyin!" diye bağırır. "Özgürlük elden gidiyor!" diye çırpınır. Bilinci körleştirme işini yapmak için seçmecilik tapınağına koşar ve bütün peygamberlerine dua etmeye başlar.

Tapınağın dışında ise yeni bir dünyanın kurucuları, üretenler düşünme'yi yapma'yla bütünleştirmeye başlamışlardır. En-gels, akademik bilincin bitişini ve emekçi sınıfın bilincinin doğuşunu Klasik Alman Felsefesinin Sonu'nda Almanya özgülünde şöyle anlatır: "Ve ancak işçi sınıfı içindedir ki, Alman teorik zihniyeti dokunulmamış olarak durmaktadır. Onu oradan çıkarıp atmak olanaksızdır; orda kariyer düşüncesi, kâr peşinde koşma düşüncesi, yukarımn iyilikçi koruyuculuğu düşüncesi yotur; tersine, bilim, ne denli uzlaşmazlıkla ve önyargısız olarak iş görürse, o kadar işçi sınıfımn çıkarları ve özlemleri ile uyum içinde bulunuyor. Bütünüyle toplum tarihini anlamaya olanak veren anahtarı emeğin gelişmesinin tarihinde bulan yeni eğilim, hemen işçi sınıfına seslenmeyi yeğledi, resmi bilimde ne aradığı ne de umduğu kavrayışı işçi sınıfında buldu."

Seçmeciliğin tatsız dilenci çorbasını içirenlere en güzel yanıtı işçi sınıfı verecektir.

Bu "berat" bir bilgisizlik ve insan düşmanlığına dayanıyor. Onların loncaları eliyle bilgisizlik evrensel oluyor. Birazdan bu evrensel bilgisizliğin Paris'te tescillenen çarpıcı bir örneğine geleceğim.

Halkımızın güzel bir sözü var: "Yanlış hesap Bağdat'tan döner." Söz güzel olmasına güzel, ama tekellerin ortaçağında daha çok bir avunmaya benziyor. Bağdat'ın artık ulaşılması çok güç bir doğruluklar kenti olduğunu düşündürüyor. Yanlış hesaplar, yanlış bilgiler, yanlış bilinçler, çirkin yapıtlar, doğru ve güzel bilinci gelecek kapılarından geri döndürmek için etkinlikteler.

Yanlış hesapların artık Bağdat'lara ulaşması çok güç görünüyor. Yanlış hesaplar, elektronik düğmelerle, rotatiflere yatırılan bobinlerle, uzayda dönüp duran uydularla her tarafta ve Bağdat'lar bütün bunların sisleri altında ulaşılmayacak kadar uzaklarda.

Bu kadar karanlık mı?

Bu karanlıkta sadece toplumsal doğrular değil, 2 kere 2'nin 4 ettiği türünden matematik doğrular bile silinip gidiyor.

Dostoyevski 1864'te Yeraltından Notlar adıyla kısa bir roman yazar. Sansürün eli Yeraltından Notlar'ın tam ve eksiksiz çıkmasını önler. Dostoyevski'nin birçok düşüncesi kitaptan ayıklanır. Bu kitabın da ilginç bir tarihi yazgısı vardır. 20. yüzyılın ortalarında, Dostoyevski'nin öbür çalışmalarıyla karşılaştırıldığında son derece kısır ve başarısız olan bu kitap, Dostoyevski'nin "en önemli" çalışmalarından biri katına yükseltilir. Bunda sansürün müdahalesinin nasıl bir payı var acaba?

Kendi aklını kullanma cesaretini olmayan tekellerin ideologu için, Dostoyevski ve Yeraltından Notlar önemli bir ziyaretgah olur. 1995 yılının Mart ayında Paris'te Salon du Livre'de verilen bir konferansta Yeraltından Notlar ana konudur: "Dosto-yevski'nin Yeraltından Notlar anlatısı XX. yüzyıl edebiyatı üzerine en büyük etkiyi yapmış olan yapıtlardan biridir. Yeraltından Notlar, ilk olarak Rusya'da 'Vreme' (Zaman) dergisinde, 1846'da yayımlanmıştı."[10] Bir eleştirisiz eleştiri bu abartılı yargılarla başlar ve sansürcünün makaslamalarından arta kalan kısır bir kitabı yüceltmek için burjuva eleştirisinin bütün gözde kavramlarını seferber eder. Yeraltından Notlar'ın yüceltilmesinin çok önemli bir nedeni vardır: "Dostoyevski'nin anlatısını, Çerniçevski'nin Ne Yapmalı? adlı ütopik ve didaktik romanına bir cevap ya da bu kitabın bir parodisi olarak ele alırsak, Notlar'ın kahramanını bir anti-heros / karşı-kahraman olarak adlandırabiliriz. Gerçekten Dostoyevski'nin bu anlatısı, Rusya'da belli bir zaman parçasında, Çerniçevski'yle yapılmış bir polemik olarak görülebilmişti. Ama, düşünelim, çağdaş dünyada Çerni-çevski'nin deterministbütüncül dünya görüşünden geriye ne kalmıştır? XX. yy. bütün bütüncül determinizmlerin yıkılışına tanık olmamış mıdır." Demir Özlü, Yeraltından Notlar'ı bu kadar yüceltmesinin ideolojik nedenini böylece ortaya koyar. Sansürcünün ayıkladığı bölümlerle, ezilen bir yaratığın bilgiye, ilerlemeye, toplumsal değerlere, güzel bir gelecek arayışına yönelik hakaretlerine, sayıklamalarına indirgenen Yeraltından Notlar'ı, Çerni-şevski'nin, çizdiği gelişmiş karakterlerle, bilgiyi, ilerlemeyi ve mücadeleyi, özgür bir ahlakı güzelleyen Nasıl Yapmalı'sını yanlışlamak için gündeme getirir. Bu karşılaştırmada burjuva ideolo-

---

[10] Demir Özlü, Adam Sanat, Temmuz 1995.

gun bilinen elçabukluğuyla, "iflas / yıkılış" tekerlemelerine dayanarak, gerçekdışı düşüncesini yutturmaya çalışır. Ancak her el çabukluğu türünden, dikkatli bakıldığında arkasındaki hile kolayca görülebilen boşuna bir çabadır bu.

Demir Özlü, Çernişevski'yi neden "Çerniçevski" diye yazdığını açıklama gereği duymadan Türkiye'de kitabı bu adla çıkan yazarın adını saygısızca değiştirirken, yani hayali bir yazara karşı polemiğe girişirken, Dostoyevski'yi de yazılmayan bir romana, hayali bir romana karşı roman yazmakla över. Demir Özlü'ye göre, Dostoyevski, 1846'da Yeraltından Notlar'ı yazarak, 1862'de Çernişevski'nin hapiste yazdığı Nasıl Yapmalı'yla polemiğe girmiştir. Rus edebiyatının "peygamber yazarı" Dostoyevski 16 yıl sonra yazılacak bir romanla önceden hesaplaşmıştır. İnanılmaz bir kahinlik.

Bütün kahinlikler türünden kabul edilemez bir cehaletin ürünü. Elbetteki Dostoyevski, kahin değildi. Yeraltından Notlar'ı 1864'te yazdı. Nasıl Yapmalı'yla hesaplaşma kaygısı da vardı. Ama 20. yüzyılın sonlarında maddeci felsefenin ve eleştirel bilincin etkisizleştirilmesi işini üstlenen tekelci ideologların elçabukluklarının komik kahini durumuna düşürüleceğini nerden bilebilirdi. Hem "Dünyanın hakiki gerçekliği ile yazınsal gerçeklikler, bugün, XIX. yüzyıla göre çok değişmiş değiller mi?"[11] Dostoyevski ha 16 yıl önce yazmış ha 16 yıl sonra ne farkeder. Demir Özlü'nün "yazınsal gerçeği" istediğini doğru saymakta özgürdür.

Bu özgürlüğün, bu elçabukluğunun burjuva yazarının cehaleti için eşsiz bir kanıtlama olanağı verdiğini belirtmeliyim. Doğrusu Paris konferansının bu denli bilgisizce hazırlanacağına önce inanmak istemedim. Nasıl inanılır ki, hem Nasıl Yapmalı'yı mahkum etmeye çalışacaksın hem de bu yapıtın yazıldığı tarih, yaratıldığı koşullar ve etkisi konusunda hiçbir araştırmaya girişmeyeceksin. Üstelik Dostoyevski'ye 16 yıl önceden bu yapıtın "parodi"sini yazdıracaksın. Bütün bu yanlışları Paris'te bir sempozyumda tescil ettireceksin. Sonra bir tekel yayınevinin edebiyat dergisinde yayınlatacaksın. Yanlış hesap Paris'e gidiyor ve tescil edildikten sonra Adam Sanat sayfalarında tekrarlanıyor. Bu bilgisizliğin kaynağına, Dostoyevski'nin kısır

---

[11] Özlü, agd.

eseri Yeraltından Notlar'a biraz daha yakından bakmak gerekiyor.

Edward Hailett Carr, Dostoyevski incelemesinde, şu saptamayı yapıyor: "Notlar, son yıllarda, eleştirmenlerin ve Dostoyevski'yi inceleyenlerin abartılmış derecede ilgisini topladı."[12] Carr, bu abartıyı yutmuyor. "Yeraltından Notlar, Dostoyevski'ye büyük eserini esinleyen geniş insancıllıktan ve hoşgörüden yoksundur; yazıldığı ortamın acısını ve rahatsızlığım fazlasıyla yansıtmaktadır."[13] Carr'ın, Çernişevski'nin Nasıl Yapmalı'sını burjuva eleştirisinin bilenen yanılgısıyla, içerikten soyutlanmış "estetik ölçütler" metafiziğiyle bakarak, olumsuzladığını belirtmeliyim. Nasıl Yapmalı çok etkili olmuş ama "edebi değeri küçük"müş.[14] Carr, Demir Özlü'nün kahin parodisinin gerçekliğini yazıyor: "Yeraltından Notlar, Çernişevski'nin felsefesine cevaptır. Bu zamandan itibaren Dostoyevski'nin en kuvvetli inançlarından biri, insan tabiatının, Çernişevski soyundan iyimser faydacıların inandığı gibi, temelinde ve aslıda iyi olmadığı ve insanın, tabiatının bir yanıyla erdemli olarak, kötü olduğunu bile bile kötüyü isteyebileceği ve seçebileceği oldu. Bu inanç ilk kez Notlar'da ortaya çıktı."[15] Görüldüğü gibi, toplumu ileriye doğru değiştirmek için gerekli insanları ve dinamikleri geliştirmeye çalışan Çernişevski'yle insanı metafizik bir çarpıtmayla değişmez gören Dostoyevski'nin 19. yüzyıldaki tartışması, 20. yüzyılın tekelci hakimiyetinde yeniden güncelleşiyor. 20. yüzyıl Çernişevski yolundan yürüyen maddecilerin büyük devrimiyle açılırken, insanın gelişimini ve özgürleşmesini durduran tekelci kapitalizmin, bu zaferi geri alışıyla kapandı. Şimdi, 21. yüzyılda kavga ileri bir noktadan yolunu açmaya çalışıyor. Tam bu aşamada, geçmişin tartışmaları yeniden güncelleşiyor. Tekellerin, insanı kişilikten ve değiştirebilme gücünden yoksun bırakan bir ortaçağda Dostoyevski'ye sarılmaları şaşırtıcı değil. Bizimse Çernişevski'ye, eleştirel bilince uzanmamız gerekiyor.

Dostoyevski, kitabının sansürlenmesi konusunda kardeşine yazdığı mektupta şöyle diyor: "sansürcüler ne domuz şeyler! Herşeye

---

[12] E. H. Carr, Dostoyevski, s.112, çeviren A. Gerçekler, İstanbul, 1990.
[13] age, s. 113.
[14] age, s. 113.
[15] age, s. 113.

saldırdığım ve sövme **gösterisi** yaptığım (altını Dostoyevski çizmiştir) yerlere izin verilmiş, fakat Hıristiyanlığa inanmanın gerektiği sonucunu çıkadığım bölüme izin verilmemiş."[16] Böylece, "gösteri" çağı olarak adlandırdıkları bir çağda burjuva ideologları, Dostoyevski'nin Hıristiyanlık ideolojisini güzelleştirmek için giriştiği "gösteri"lerden tekelci ideolojiyi pekiştirmek için yararlanmaya çalışıyorlar. Bir de bu kadar bilgisiz olmasalar. İktidarın verdiği güvenle, evrensel cehaletin tescil ettiği fikirlerinden azıcık kuşku duysalar. Karalamaya çalıştıkları maddeci düşünür ve sanatçı Çernişevski'yi azıcık araştırsalar. Yeraltından Notlar için, "Bir başkaldırı çığlığı olmaktan uzak olan kitap Çernişevski'nin materyalist ahlakına karşı, dini ortodoksinin savunusudur." diye yazıyor Carr. Demir Özlüler, materyalizmin aydınlığına karşı dinin karanlığını savunmada bilgisizliğin ve egemen ideolojinin cüretkarlığıyla ortaya atılıyorlar.

Demir Özlü, Dostoyevski'nin kısır romanını yüceltmede sınır tanımıyor. "Parodi olarak başlayan anlatı, parodisini yaptığı metni çok arkalarda bırakıyor, yazarı bilmese dahi çok büyük yazınsal değerler kazanıyor, sadece bununla da kalmayıp XX. yüzyılın ruhunu da yazınını da etkiliyor. Başka bir deyişle, XX. yy. insanının ruhsal yapısıyla buluşuyor."[17] Sansürcünün Hıristiyan alternatiften yoksun bıraktığı Yeraltından Notlar'ın, Rus ortaçağından tekellerin ortaçağına bir naturalist ve gerici onaylama olduğu anlaşılıyor. Nasıl Yapmalı'yı sözümona arkalarda bırakıyor.

Bunlar kabul edilebilir mi? Çernişevski'nin devrimci Rus insanının doğumunda büyük rolü olan Nasıl Yapmalı'sı Dostoyevski'nin kısır kitabıyla karşılaştırılabilir mi? Walicki, Nasıl Yapmalı'nın etkisi üzerine şu bilgileri veriyor: "Sansür görevlilerinin, kolay kolay anlaşılamayacak bir tutumla, gözden kaçırmaları sayesinde, Nasıl Yapmalı'nın Sovremennik'te bir dizi olarak yayımlanmasına izin verildi. Yetkililer yaptıkları hatayı çok geçmeden anladılar. İzni veren sansür kurulunun işine son verildi ve romanın yeni baskılarının yapılması yasaklandı; ne var ki alınan bu önlemler yapıtın etkisini önlemeye yetmedi. Sovremennik'in romanın basıldığı sayıları, bir ailenin dededen toruna kalan anı değeri taşıyan eşyalarıymış gibi,

---

[16] Dostoyevski, aktaran Carr, age, s.114.
[17] Özlü, agd.

büyük bir inançla saklandı. Genç kuşağın birçok üyesi için bu roman gerçek bir 'yaşam ve bilgi ansiklopedisi' oldu. Lenin'in eşi Nadeshda Krupskaya anılarında, kocasının bu yapıtı en ince ayrıntılarına kadar anımsayabildiğini anlatır. Plehanov, 'baskı makinesinin Rusya'ya girişinden beri hiç bir basılmış yapıt, Çernişevski'nin Nasıl Yapmalı'sı kadar büyük bir başarı kazanamadı' derken, durumu hiç de abartmıyordu."[18]

Nasıl Yapmalı, 20. yüzyılın sosyalist devriminin doğumunda son derece etkili oldu. 20. yüzyılı kapatan tekellerin ortaçağının karanlığında aydınlatıcı niteliğine yine ihtiyacımız var. Tekelci ideologların ise, Nasıl Yapmalı'nın parodilerine. Kahinlikle yazılmış "öznel" dehalarının eseri. Verili cehaleti kutsayan parodilerine.

Lenin, Nasıl Yapmalı'yı küçümseyenlere karşı şunları yazıyor: "Nasıl Yapmalı'ya ilkel, yavan, zayıf demeye kimsenin hakkı yoktur! Yüzlerce insan bu kitabın etkisiyle ilerici olmuştur. Çernişevski ilkel ve yavan şeyler yazmış olsaydı bu hiç mümkün olabilir miydi? Örneğin benim ağabeyim bu kitaba vurgundu; ben de vurgunum Nasıl Yapmalı'ya. Beni derin bir biçimde ikinci bir kez sürmüş, çapalamıştır bu kitap. (...) Öyle bir iki atımlık değil, insana yaşam boyu yetecek bir baruttur bu kitap. Hiç zayıf bir kitabın böylesine güçlü bir etkisi olabilir mi?"[19]

Evrensel bilgisizliği cüretle tekrarlamakta burjuva ideologun "bir örnekliğinden" şaşmayan Demir Özlü'nün çok övdüğü Yeraltından Notlar'la bir başka incelemede de karşılaşmıştım. Ama burda, tekelci kapitalizmin sömürü mekanizmaları inceleniyordu ve bunu aşmanın yolları araştırılıyordu. "Yeraltı adamı"nın cehalet gösterisi ekonomi politik bir açıklığa kavuşturuluyordu. Bunu da aktarmadan geçemeyeceğim. "Eğer, Marx'ın söylediği gibi, insanlığın servetinin özü, onun yeteneklerinin ve umutlarının tümünden oluşan bir varlık ise, yoksulluğu da, bilgisizliğinin ve korkaklığının oluşturduğu bir sonuç demektir. Bâtıl inanışın yerine aklı, tehlikeli gerçekler karşısında pısırıkça boyun eğmenin yerine insanın büyüklüğüne güvenmeyi koymak kolay iş değildir ve bugüne kadar, her zaman, tehlikeli bir

---

[18] A. Walicki, Rus Düşünce Tarihi 1760-1900, s.172, çeviren A. Şenel, Ankara, 1987.
[19] Lenin, aktaran Mazlum Beyhan, Nasıl Yapmalı 2, s.323-324 Ankara, 1985.

girişim, dikenli bir yol olarak görünmüştür insanların gözüne."[20] Bu, eleştirel düşünüş ve eylem demektir. Çernişevski'nin insanlarının yaptığıdır. "Böyle bir girişim, 'özel mülkiyet öfke ve hışmımn' bütün can yakıcı dirençleriyle karşılaşmakla kalmaz, Dostoyevski'nin Yeraltı Adam'ının, hani o 'akıl kusan' ve 'Benim gözümde doğa kanunları ve aritmetik beş para etmez, nasıl etsin ki, ne bu kanunlardan hoşlanıyorum, ne de iki kere ikinin dört etmesinden! Umurumda mı bunlar benim' diye bağıran kahramanının durumuna götürür bizi doğrudan doğruya. Bu Yeraltı Adam'ı, burjuva uygarlığının o geniş aygıtı içinde şişirilip eğitilmiş, pişirilip kotarılmış bir kişidir." Bu, tekellerin ortaçağının tipik insanıdır. İdeologu da onun gibidir. Demir Özlü'nün cehalet tutkusunun Yeraltından Notlar'ı yüceltmede ortaya çıkması rastlantı değil. Baran, burjuva ideologun cehalet tutkusunu evrensel ölçekte şöyle çiziyor: "Ekonomistler, kapitalist sistemi temelde mümkün olan tek sistem, ekonomik hayatın yer alabileceği tek ve doğal çerçeve olarak sunmakla, katkı yaptıklarını sanıyorlar (...) İşte tam bu noktada söze karışan psikolog, ortaya 'bilinçdışı' diye bir şey atıyor; daha akıllı davranma ve yaşam çabalarımızı sıfıra indiren, bunu ister istemez yapan, karanlık, dipsiz bucaksız bir kuvvettir bu bilinçdışı. Psikologun bir başka marifeti de, 'İD'in (ilkel benliğin, bilinçsiz benliğin) gözleme gelen yapısını, insana uygun olmayan (gayri insani) bir biçimde örgütlenmiş bulunan toplumun sürekli olarak ürettiği ve yeniden ürettiği yoksunluk ve kaygılardan çok, hiç değişmeyen biyotik güçlerle açıklamaya kalkmasıdır. Aldous Huxley, Orwell, Koestler gibi edebiyatçılar ise, akla uygun toplum olarak kendi kafalarında yarattıkları şeyin sürrealist (gerçeküstü) resimlerini çizerek ve karikatür ile gerçek arasındaki farkı kavrama yeteneğinden yoksun birçok insanın akla karşı bir tutum içine girmelerini sağlamaya çalışarak, kendilerine düşen burjuva görevlerini yapıyorlar."[21] Bu yazılanlar tekellerin ortaçağının insanı ve ideologunun evrensel niteliklerini ortaya koyuyor. Akla ve insanın gelişmesine karşı sömürücü sistemi meşrulaştıran işlevlerini yerine getirmek için eleştiriyi silmeye çalışıyorlar. "Öznelcilik" ve "nesnelcilik", tarihi maddeci felsefe ve

---

[20] Paul Baran, Büyümenin Ekonomi Politiği, s.506-507, çeviren E. Günçe, İstanbul, 1974 .
[21] age, s.507.

yöntemi etkisizleştirmek için tekerlemelere dökülüyor.

Demir Özlü, Yıldız Ecevit, Semih Gümüş gibilerine bu cehalet evrenselliğine kölece boyuneğişle bilgisizliğin kutsanması için üretilmiş dökümtüleri konferans ve yazı yapmak kalıyor.

Eleştiriye ölüm ilanları birbirini kovalıyor.

Biz ise eleştirinin doğurtacağı güzeli arzuluyoruz. Eleştirel bilincin eyleme dökülüşüyle gerçekleşecek güzel toplumun yolcularıyız. Eleştiriye ölüm ilanlarını geçersiz ilan ediyoruz. Doğruların uzak ve güzel kentini arıyoruz.

Eksensiz Eleştiri

Her türden düşünsel etkinlikte olduğu gibi eleştiride de incelenen nesnenin belirliliğe kavuşturulması çok önemlidir. Bu belirliliğe kavuşturma, nesneyi bilinen eksenlere oturtma çabasıdır. Bilim değiştirmek için eksenleri arar. Eleştiri de yargılamak için eksenlere ihtiyaç duyar. Eleştirinin ölçütleri, eleştiri nesnesini içine yerleştireceğimiz eksenleri belirler.

Maddeci eleştirinin temel eksenleri sanat eserini tarihi ve toplumsal yerine oturtmakla belirlenir. Bu temel eksenler içinde maddeci eleştiri, sanat yapıtımn estetik değerini, işlevini ve etkisini, yaratıcı sanatçı ve izleyici arasındaki bütünlüklü ilişkiyi ortaya çıkararak yargılar.

"Bana öyle bir kaldıraç verin ki dünyayı yerinden oynatayım." özdeyişindeki güven, doğru eksenlere dayanıldığında, ne denli güçlü bir etkinin sağlanacağını vurgular. Bilim ve felsefede olduğu gibi, her iki düşünsel sürecin de önemli bir aracı olan eleştiri, doğru ve etkin eksenleri bulma ve harekete geçirme arayışıdır. Bu nedenle en önemli kavgalardan biri burda verilir: Eleştirinin eksenlerini belirsizleştirme, işlevsiz ve etkisiz eksenlere oturtma çabası, egemen eleştirinin temel tuzaklarından biridir. Maddeci eleştiri içinse, çirkin ve düşman estetiği ortadan kaldırmak için gerekli kaldıracı yaratma mücadelesidir bu.

Eleştiriyi yasaklamak kadar, belki de ondan daha tehlikeli bir taktiktir, eleştirinin yanlış eksenlere kaydırılması. Eleştirinin sanat alanında yasaklanması pratiğinin bir örneği Nazi Almanyası'nda yaşandı. Goebbels edebiyat eleştirisinin yerine "edebiyat raporu"nu geçirdi. Eleştirinin "bozgunculuğu" bertaraf ediliyordu. "Goebbels'in eleştirmen kavramını mızmız kavramına indirgeyerek aşağılaması ve

'hain mızmız' kavramıyla aynı anlama getirmesi ve her türlü sanat eleştirisini yasaklamak istemesi, sadece intellektüel esintileri pohpohlamakla kalmayacaktır. Bu propaganda uzmanı hesaplarını sosyal psikoloji düzleminde yapıyordu. Almanların eleştiri karşısında mutlakiyetçi zihniyetten gelen o ön yargılarını kullanabiliyordu."[1] Böylelikle egemen gerçeklik mutlaklaştırılıyor, değişimin önünü açacak hareketin düşünsel kaldıraçlarının oluşturulması engellenmek isteniyordu. Goebbels'in yasaklama ve baskıyla yaptığını, bugün, eleştiriyi "zararsız" ölçütlere dayandırarak yapıyorlar. Buna göre, "eleştiri belirli sınırlar içinde olmalı." "Eğer sanat eleşirisi yapılıyorsa, sanat dışına taşmamalı." "Siyasanın dili işin içine karıştırılmamalı..." Benzeri sınırlamalara tekellerin propaganda aracı gazetelerde, televizyonlarda, kültür sanat dergilerinde sık sık tanık oluyoruz.

Tekellerin eleştriyi silme çabalarının, ideologları eliyle nasıl kullanıldığını kanıtlamak için bu propaganda sütunlarından bir aktarma yapmak istiyorum. Şöyle: "Bilindiği gibi -ya da bilinmesi gerektiği!- üzere, eleştirel düşünme eyleminin en ayırıcı özelliklerinden biri, karalama ile· eleştiriyi, varlığı kesinlikle gerekli kurumlar sözkonusu olduğunda ise, bu kurumların gerekliliğini yadsıma ile o kurumları eleştirmeyi birbirine karıştırmaktan titizlikle kaçınmalıdır. Bu nitelik yeterince önemsenmediği takdirde görünüşte eleştiri adı altında yapılan, gerçekte ancak yıkıcılığa yol açabilecek bir kısırlıkla noktalanır."[2] Tekellerin ideologu eleştiriye tekelci sitemle sımrlı bir eksen çiziyor. "Varlığı kesinlikle gerekli kurumlar" mutlaklaştırması, sistemle sınırlı bu eksenin işlevini de somutluyor: Varolanı mutlaklaştırmak. "Bu kurumların gerekliliğini yadsıma" ile "bu kurumları eleştirme" birbirine karıştırılmamalı. Eleştiri kurumların ortadan kaldırılması düzeyine yükselmemeli. Bu düzeye yükselen eleştiri, tekelci sistem için tehlikeli demektir. Bu kadar açık yazılamaz. Bu nokta son derece önemli: Egemen eleştirinin en büyük korkusu, değişim korkusu. Bu nedenle, "eleştiri yıkıcılığa yönelmemeli!" diye direktifler veriyor.

Bu ibret verici eleştiri nizamnamesini biraz daha okuyalım:

---

[1] Theodor W. Adorno, Eleştiri Toplum Üstüne Yazılar, s.128, çeviren Yılmaz Öner, İstanbul, 1990.

[2] Ahmet Cemal, Cumhuriyet, 27 Temmuz 1995.

"Öte yandan yine eleştirel düşünce açısından bir başka 'olması gereken' de eleştirinin yadsındığı ya da gereksiz görüldüğü için değil, fakat önemsendiği için eleştirildiği noktasının en az eleştiriler kadar vurgulanmasıdır. Örneğin eğer konu üniversite kurumuysa sürekli olarak yalnızca olumsuzluklar ya da aksaklıklar üzerinde durmak, üniversiteleri ancak bir şeyler iyi gitmediğinde 'kayda değer' bulmak, yapıcılıkla ilintisi bulunmayan bir tutumdur. Hangi kurum söz konusu olursa olsun yapılması gereken, 'ben seni eleştiriyorum çünkü seni önemsiyorum ve hep daha iyi olmanı istiyorum; bu nedenle, seni eleştirmek kadar haksız saldırılar karşısında sahiplenmeyi de görev biliyorum' tarzında bir yaklaşımı, o kurumca algılanabilecek netlikle ve sürekli sergilemektir."[3] Burada, burjuva eleştirisinin ekseni ya da eksensizliği bütün açıklığıyla yızılıyor. Eğer varolanı korumakla sınırlı olacaksa eleştiri, eleştiriden geriye ne kalır? Eğer eleştirinin ekseni verili olan, egemen gerçeklik olacaksa, tarihi eksen ortadan kadırılacaksa, bu eleştiri mutlaklaştırmaktan başka ne işe yarar? Bu sorular elbette ki yukarıdaki nizamname için çok lüks. Eleştiri nizamnamesinin sorulara hiçbir ihtiyacı yok. Eleştiriyi silmek için Goebbels'le yarışıyor nizamnamenin yazarı.

Bu nizamnamenin yazarı Ahmet Cemal, bütün bunları, polise yönelik eleştirileri "haksız" göstermek için yazıyor: İşkence, katliam, kayıplar, bütün bunlarla ilgili yazılanların "yıkıcı" olduğunu göstermek için.

Adorno, burjuva eleştiri karşıtlığının, o meşum ayrımına, "yapıcı" ile "yıkıcı" eleştiri etiketlerine dikkat çekerken, bir başka taktikten söz ediyor: "Eleştiri hepten hoşgörülecek olduğunda ya da insanın kendisi eleştirici biçimde hareket ettiğinde, eleştiri kelimesine 'yapıcı' sıfatı da ekleniveriyor, Bu arada, eleştiriyi, ancak, eleştirilenin yerine daha iyisini önerebilecek birinin yapabileceği de varsayılmıyor değil."[4] Bu taktik, en popüler taktiklerden biridir. Hiçbir konuda düşünmeyen birinden eleştiriyle ilgili ilk duyacağınız itirazlardan biri budur: "Eleştiriyorsun ama yerine sen ne koyuyorsun?" Eleştiri, ortaya konan bir düşünsel yaratım olarak kabul edilmez. Eleştiri, mutlaka yapmak zorundadır. Olumsuzlamak, bu sistemde çoğunluğun

---

[3] agg.
[4] Adorno, age, s.134

korkularından biridir. Olumsuzlamanın diyalektiğin temel yasalarından biri olduğunu unutanlar, diyalektikle dönüştürücü eksenleri oluşturmaya çalışanların arasında da vardır. Oysa, Adorno'nun da vurguladığı gibi, "Gerçekten de eleştiriye daha iyi bir pratik yolu salık verebilecek bir öğe katmak her zaman mümkün değildir." [5] Hele tekellerin ortaçağında bu iş çok daha güçtür. Olumsuzlamanın, tarihi ve toplumsal eksenleri eşitlikçi ve özgürlükçü, ortaklaşmacı bir toplumsallıktan yana belirginleştikçe, olumlu seçenek de varedilmeye başlanacaktır.

"Yıkıcı eleştiri" suçlaması, maddeci eleştirmenin en sık karşılaştığı burjuva eleştirisidir. Tarihi belirleyen mücadeleleri doğru kavrayamayan burjuva ideologunun eleştiri yapması da mümkün değildir. O, eleştiri niyetine nizamname yazabilir ancak. Sanat eserini, bir evin içindeki eşyaların yerini düzenleyen bir dekoratör türünden, kıyısından bucağından çekiştirmeyi eleştiri olarak yutturur.

Bu çekiştirme teorisine geçmeden önce, tarihimizin gördüğü en yıkıcı eleştiri dönemlerinden birini de anmak gerekiyor. Lukacs, maddeci Rus eleştirmenlerine yöneltilen "yıkıcı"lık eleştirisini şöyle çözümlüyor: "Çağdaşlarının çoğu, şairler olduğu kadar eleştirmenler de -daha sonra Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un çağdaşlarının yaptığı gibi- eleştirmen Bielinski'nin her şeyi yıktığından, parçaladığından ama yerine hiçbir olumlu şey koymadığından yakınmışlardır. Bielinski'nin eleştirel çözümlemeleriyle çağdaşlarından birçoğunun edebiyat kariyerini yıktığı doğrudur. Fakat daha sonra gelen kuşaklar bu çatışmalarda Bielinski'nin yargısını değişmez biçimde onaylamıştır: büyük eleştirmenin şiddetli saldırılarından birine uğrayıp da daha sonra böyle bir davranışa layık olmadığını kanıtlamış bir tek yazar yoktur."[6] Yıkıcı eleştirinin doğrulayıcısı tarihi toplumsal pratiktir. Çünkü o, verili tekelci gerçekliği yıkmak istiyor. Bugün, onların "Yeni dünya düzeni", tekelci ideologları "doğrulamak" için baskı ve ideolojik şiddetini yoğunlaştırmış da olsa, diyalektik maddeci eleştirinin yıkıcı eksenleri, geleceğin dünyasının güzel olacağının ipuçlarını içeriyor.

---

[5] age, s.134.

[6] Georg Lukacs, Avrupa Gerçekçiliği, s.144, çeviren Mehmet H. Doğan, İstanbul, 1987.

Lukacs'ın çözümlemesi, içinde bulunduğumuz tarihi dönemle ilgili paralellik kurmaya da elverişli. Yıkıcı Bielinski'nin eleştirisinin estetik mücadelede katkısmı şöyle değerlendiriyor Lukacs: "Bielinski'nin eleştirisinin sözümona zalimliği Rus edebiyatında havayı temizleyen şimşekli, yıldırımlı bir havaydı, tıpkı Lessing'in eleştirisinin Alman edebiyatında olduğu gibi. Ve Bielinski yeni gerçekçi kuşağın ilk yapıtlarının Rus halkı önüne çıkışını görecek kadar yaşadı. İşte o zaman amansız eleştirmen, Turgenyev'in, Gonçarov'un, Dostoyevski'nin ortaya çıkışını sıcak bir ilgiyle alkışlayan, yeni değerleri bulup ortaya çıkaran duygulu, anlayışlı ve ateşli bir insana dönüştü."[7] Bugünün dünyası da, tekellerin ortaçağını sarsacak bir edebiyata ihtiyaç duyuyor. Yıkıcı eleştirmenin yalmzca olumsuzlayan değil, aynı zamanda olumluyu çapalayan ve sulayarak gelişmesine katkıda bulunan bir bahçıvan olması için bu sanatla buluşması gerekiyor. Bugünün gerçekçi sanatçısı yıkıcı eleştirinin şimşekli havasıyla beslenerek, ihtiyaç duyulan yenilenmeyi gerçekleştirmek zorunda.

Bitirmeden, tekelci eksensiz eleştirinin, dekoratör eleştirinin kuramına da kısaca değinmek gerekiyor. Bu kuramın abecelerinde "sanat eserinin estetik ölçütlerle değerlendirilmesi" en sık tekrarlanan tekerleme oluyor. Bu, genellikle maddeci eleştiriyle birlikte anılan bir tekerleme. Bu birliktelikle maddeci eleştirinin "estetik ölçütler" dışı bir eleştiri olduğu anlatılmak isteniyor. Estetik, idealist felsefenin bilgi anlayışıyla tanımlandığında bunun böyle olmasına şaşmamak gerekiyor. Tekelci burjuva estetiği ve eleştirisi, "saf estetik ölçütler" anlayışıyla, bu tekelci kapitalist dünyayı dokunumaz kılmak için, sanatın eksenlerini öte dünyaya taşıyor. Öte dünya üzerine vaaz veren papaz türünden, sanat eserini, varolduğu sürece ve ilişkilere kapatarak, orasından burasından çekiştirmeyi birinci işi yapıyor.

Bu eleştirinin abecelerinden birinde, bu "kapatma"nın gerekçeleri, "Yazın yapıtını hep başka nesneler için kurulmuş yöntemlerle, hep kendi dışında kalan verilerle açıklamayı amaçlayan yaklaşımların cılızlığı"yla[8] açıklanıyor. Ama "cılızlık" suçlamasına mahkum edilen yaklaşımların somut örnekleri verilmiyor. Bilgisiz okur için, korku filmlerinden ödünç alınma bir atmosferle, metafizik yaklaşım seçenek

---

[7] age, s.144.

[8] Tahsin Yücel, Eleştirinin Abecesi, s.59, İstanbul 1991.

filmlerinden ödünç alınma bir atmosferle, metafizik yaklaşım seçenek haline getiriliyor. "Yapıtı kendi kendisiyle açıklamayı seçmiş eleştiri 'içsel eleştiri"[9], yani bu öte dünyaya has eleştiri böylelikle ideal eleştiri ilan ediliyor.

"Yapıtı kendi kendisi ile açıklamak", boşlukta ya da tekellerin uzun gecesinin karanlığında yuvarlanıp durmaktır. Voltaire'in Candide'inden yüzyıllar sonra, yeni bir ortaçağın çok bilimsel papazları, her şeyin ereğini tanrısal bir güce bağlamakta birbiriyle yarışıyorlar. Tanrının yerini "saf estetik ölçütler", ya da "kendi kendi ile açıklanan yapıt" almış olsa da arada uzun bir mesafe yok.

Onlara yakışan da budur. Feodal ortaçağdan tekellerin ortaçağına, dinin felsefesinden paranın felsefesine ne kadar büyük uzaklık varsa, eleştirisiz eleştirmenlerin eksensiz eleştirileriyle, İncil vaazcılarının yapıtları arasında o kadar ayrım vardır.

Bu eleştiri bulamaç eleştiridir. Eksensiz eleştiri, propaganda köşelerinden yaydığı nizamnameleriyle, bilgisiz okuru terbiye etmeye çalışıyor. Bulamacı yutturmak için bu terbiyeye ihtiyacı vardır. Ama onların diliyle söylersek, bulamacı bulamaçla açıklasanız da, sonuçta tatsızlığını ortadan kaldıramazsınız.

Geliştirici tarihi ve toplumsal sürecin güzel insanı, bu bulamacı reddedecektir.

Sermaye Kültüründen Kopuş/ Eylül 1995, Sayı: 10

---

[9] age, s.62.

Tekellere Methiye Sanatı

Süleymaniye'ye bakan kahvede bir tanıdıkla tavla oynuyoruz. Tanıdık, zarları atarken, pulları sürerken bir şarkının nakaratını mırıldanıyor durmadan. "Allahım kör et beni..." Hep yek... "Allahım kör et beni..." Şeş beş... "Allahım kör et beni..." Du bara... Zarlar, pullar, nakarat birbirine karışıyor. Başımı döndürüyor. Oyundan kopuyorum... Rastlantı ile irade arasında kurulan bir denge mi tavla oyunu... Hayatın zenginliğinden bilinçli bir yürüyüşe geçiş... Zarların rastlantısından pulların kuralları gözeten seçenekli hareketine geçiş, bilimin olgular arasındaki ilişkileri çözümlemesine benzetilebilir mi... Oyunu ben mi kaybettim... Şimdi hatırlamıyorum. "Allahım kör et beni" şarkısının, kaçgunun bilinçlere çöktürülen sisi için çok iyi bir simge olabileceği düşüncesi beni bu oyuna götürdü. Daha ne olsun, milyonlarca insanın, bütün ürettiklerinden yoksun bırakılmasının ve onu yoksun bırakanları her alanda tepesine çıkartmasının, gönüllü körlüğün açık şarkısı bu. "Allahım kör et beni..." Dinin kurgusal dünyasından gerçeklerin dünyasına inildiğinde, şarkıdaki Allah yerine kör etme işlevini yerine getirecek kaçgun ideologları, tekelci kapitalizmin yazarları konabilirler. Bunların ürettiği bir yığın dökünüyle kör olup bunalanlar, şarkılarını terennüm ederek avuntu bulabilirler. "Tekelci ideologum kör et beni..." Biliyorum, "ideologum" sözü pek müzikal çıkmıyor, ama "kıl oldum abi"nin şarkı olduğu yerde üst düzeyde müzikal bile bulunabilir.

Tekelciye methiye

İşçilerin "ücret"lerinin bir bölümüne el konularak kurulmuş bir hastanede, bir Sosyal Sigortalar Kurumu hastanesinde ilaç sırasındayım. İşçilerin emekleriyle kurulan hastanede ilaçları işçilere satıyorlar. İlaç sırası önce vezneye ulaşıyor. Orayı geçebilenler ötedeki ecza-

nenin önünde sıraya giriyorlar. Vezne sırası bana yaklaşıyor. Önümdeki kadın, gözlerinden ve böbreklerinden hasta. İki reçete uzatıyor vezneye. Veznedar hesaplıyor. Kadın cüzdanındaki bütün parayı çıkartıyor, para yetmiyor. Kadın bir kez daha sayıyor parayı. Cüzdanını gözlerine yaklaştırıyor, içine iyice bakıyor. Birkaç demir para çıkıyor o kadar. Çaresiz veznedara bakıyor. "Param yetmiyor, göz için olanlar kalsın, böbrek ilaçlarını ver..." diyor. Veznedar homurdanıyor, hergün birkaç kez böyle bir durumla karşılaştığı için alışmış olmalı, kadının yalnız böbrek hastalığı için yazılan ilaçların fiyatını hesaplayıp "müşteri"yi savıyor. Bir an kadının parasının üstünü tamamlamayı düşünüyorum, ama bendeki para ile sıra bana gelince başıma gelecekleri düşününce yapamıyorum. Kadınla bendeki para üç hastalığın ilacını satın almaya yetmiyor. Bizim yarattığımız ilaçlar bizi iyileştirmeye yetmiyor, üste para istiyorlar. Kadın gözlerinden vazgeçiyor. Böbrek sancıları dayanılmaz olmalı. Hem, gözleri bozulsun, belki şu sırada, yanlış bir utanmayla başkalarının kendisine acıyarak bakışlarını görmemiş olur. "Allahım kör et beni.."

İlacın para ile satılması doğal, normal, benim bunları alacak paramın olmaması ayıp, utanılacak şey. Benim paramın olmaması hastalıktan ölmemi doğallaştırıyor. Benim paramın olmaması kör olmamı "meşru" kılıyor. Onların, körleşmeyi önleyecek ilaçtan "para kazanmaları" da "meşru"... Onların, hayatı her alanda "para"ya çevirmeleri "doğru", "güzel", "ideal"... Çünkü onlar, hayatı, insan emeğini, körlüğü, sakatlığı, aşkları paraya çevirenler "doğru", "çağdaş", "zarif", "güzel", "yakışıklılar"... Onlar için bütün olumlu sıfatlar seferber edilmelidir. Üstelik ben ve benim gibi parası olmadığı için onlar karşısında bir "hiç" olan emekçiler, ilaçları yapan, hastaneleri kuran, suları akıtan, hayatı var edenleriz. Bütün bunları sermayeci sistemle, ellerine geçirenler, onlar karşısında bir "hiç"iz paramız kadarız. Paramız kadar konuşmaya zorlanıyoruz.

Onlar yazmayı bilmeseler de yazdırırlar. Konuşmayı bilmeseler bile konuştururlar. Ağlamayı bilmeseler bile ağlatırlar... Çünkü onlar, asalaklar, el koyucular, el koyduklarından bir bölümünü dağıtarak tutmalarına kendi yapamadıklarını yaptırırlar.

Kimse kadının yanlış utancını görmez. Kimse ilacı parayla, hayatı parayla satılır hale getirenlerin asalaklığını göstermek istemez. Kadın ağlar ve mırıldanır... "Allahım kör et beni... Kör et ki, görmeyeyim, beni sömüreni seveyim..."

Onlar yazmayı bilmeseler bile yazdırırlar.

"Nejat Bey, benim yaşamımda, yakından tanıdıkça değeri büyüyen nadir insanlardan birlydi." Cumhuriyet gazetesinde Onat Kutlar yazıyor. Nejat Eczacıbaşı için, ilaçtan kağıda, seramikten madenciliğe birçok alanda hayatı sermayeye çeviren tekelci için yazıyor bunları. Onat Kutlar kapitalistten sanatçı yapıyor aynı yazıda, yazının başlığı "Gündemdeki Sanatçı Nejat Eczacıbaşı Bir Senyör."[1] Tekelci Nejat Eczacıbaşının ölümü Onat Kutlar'a keşiflerini yazdırıyor. "(...) Vakıf bünyesinde, onunla daha yakın çalışma olanakları bulduğumda, bu görüşlerimde şaşırtıcı bir değişiklik oldu. Farkettim ki bu disiplinli, çalışkan, büyük düşünmeyi seven, çevresinde çok saygı uyandıran büyük işadamı imajının arkasında bambaşka bir yüz var: Sevmeye ve sevilmeye sonuna kadar açık bir erkek, farklı kişiliklere ve farklı düşüncelere saygılı bir demokrat ; (...)" Keşifler bu kadarla kalmıyor ama "demokrat" keşfi üzerinde biraz durmak gerekiyor. Bu, büyük bir keşiftir, çünkü "tekelciden demokrat", dünya "demokratlık" literatürüne geçmeyi hak eden bir keşif. Tekel, en basit anlamda üretim ve dağıtımda demokrasinin yokluğu anlamına geliyor. Demokrasi "seçenekli bir ortam" niteliğine dayamyorsa, üretimde, seçenek olabilecek kapitalist işletmelerin yok edilmesine dayanan tekelciliğin demokrasi ile yok etme temelinde bir ilişkisi sözkonusu. İlaç üretiminde, dağıtımında tekelciliği kuran bir kapitalist "demokrat"lığı nerde yaşıyor sorulmaya değer. Politikada mı, Onat Kutlar bunu mu söylüyor?

Bugün, bu ülkede demokrasinin varlığından egemenler bile güç sözediyorlar. Demokrasi kapitalizmin yönetim biçimlerinden biri. Tarihi olarak aşılmış bir kapitalist devlet biçimi. Tekelcilikle, demokrasi dünya ölçeğinde tarih olmuştur. Bugün tipik burjuva kurumları parlamentolar, başta ABD, tekelci kapitalist ülkelerde son derece etkisiz, işlevsiz kurumlara dönüştürülmüştür. Tekelci devletin yönetimini ele geçirenler, tekellerde yöneticilik deneyimi edinenlerden ya da doğrudan tekelcilerden seçilmektedir. Bu ülkenin yakın tarihi de tekelleşmeyle demokrasinin yok edilmesinin birbirine bağlı ortak bir süreç olduğunu göstermeye yeter. 1980 darbesi, demokrasinin yok edilmesinin en görülebilir kanıtı, "24 Ocak Kararları" olarak adlandırılan, tekellerin ekonomik kararlarını uygulamak için sahnelenmiş-

---

[1] Onat Kutlar, Cumhuriyet, 10 Ekim 1993.

tir. 1980'lerde tekellerin gelişme sürecine bakıldığında darbeyle tekellerin çıkarları arasındaki ilişki daha açık görülebilir.

Tekeller örgütü TÜSİAD'ın politikadaki etkinliği tekellerin "demokrasi severliğini" göstermeye yeter. "Kamuoyunda 24 Ocak Kararları diye bilinen istikrar tedbirleri öncelikle TÜSİAD içinde oluşturulmuş ve yine bir TÜSİAD üyesi olan Turgut Özal'ın Demirel Hükümeti'ne Başbakan müsteşarı olmasıyla uygulamaya konulmuştu. 12 Eylül'e bir hafta kala, yeni bir ekonomik rapor yayınlayan TÜSİ-AD'ın bu raporundaki talepleri de yine 12 Eylül hükümetince büyük ölçüde karşılanacak, işe başlatılan Turgut Özal da bu hükümette Başbakan yardımcısı olarak tedbirlerin yaşama geçirilmesini sağlayacaktı."[2] Tekeller ve tekelciler artı değer sömürüsünü darbeyle yoğunlaştırmışlar, darbe sonrası yaratılan baskıyla emekçi sınıfların tepkisini susturmuşlardır. Bu süreçte, baskının yanında. ideolojinin susturuculuğunu daha etkili kullanmayı öğrenmiştir tekelciler. Bellekleri silici, gerçekliği tersyüz gösterici, sömürüyü güzelleştirici ideologlar kiralamayı, onlara, tekellere methiye yazdırmayı öğrenmişlerdir.

Hem faşist darbeye destek olup hem de "demokrat" nasıl olabilirlerdi yoksa? Hem Türkiye'de faşizmin en temel örgütleyicisi TÜSİ-AD'ı kurup, tekeller ekonomisini yerleştiren darbeler planlayıp hem de"demokrat"gösterilmek tekelci ideologun körleştirici şarkısıyla mümkün ancak.

"12 Mart askeri darbesini izleyen günlerde, Türkiye ekonomisine yön veren büyük sermaye gruplarından bazıları da hummalı bir çalışma içindeydi. Bu uğraş, yeni bir 'dernek' kurulması içindi. Dernek fikri Koç Grubunun patronu Vehbi Koç'tan çıkmış ve Eczacıbaşı ve Tekfen grubu da hemen destek olmuşlardı."[3] Bu dernek TÜSİ-AD'dı. Bir darbeyle kurulan, darbelere mimarlık yapan TÜSİAD'ın ilk üç kurucusundan biri Nejat Eczacıbaşı'ydı. Kör edici bir karanlıkta "demokrat" ilan edilen Eczacıbaşı.

Onat Kutlar'ın tekelciye methiyesi sürüyor. "(...) başta müzik olmak üzere tüm güzel sanatlara alabildiğine tutkulu bir aydın;" Sömürücü "aydın" ilan ediliyor. Aydın olmak ne kadar kolay. Hem in-

---

[2] Mustafa Sönmez, Türkiye'de Holdingler Kırk Haramiler, s.152, Ankara, 1992.
[3] age, s. 150.

sanları, ilaçları paraya çevirerek, tekelci fiyatlarla kör edeceksin hem de, insan için mücadele edenin nitelemesini, "aydın"lığı hak edeceksin . Tekelciye methiyenin yazarı, tekellerin körleştirici ideologu da "aydın" olarak anılıyor. Böylelikle Nejat Eczacıbaşı'yla methiyeci aydını bizim "aydın" kavramımızı yerlebir ediyorlar. Yeni bir "aydın" kavramına ihtiyaç var. Ya da körleştirici ve köleleştiricilerin aydın olmadıklarını köklü bir biçimde kavramaya.

Onat Kutlar'ın şarkısı sürüyor. İlaç parası çıkışmadığı için kör olmaya mahkum edilen kadının ağlamasını duyuyorum bu şarkıyı okurken. "(...) sayısız tehdite rağmen tavrından ödün vermeyen laik, çağdaş bir cumhuriyetçi, bu değerlere sahip tanıdıklarına karşı vefalı sağlam bir dost. Bu nedenle hep bir delikanlı gibi yaşadı." "Değerlere sahip" Eczacıbaşı ve yazarı Onat Kutlar "sahiplik"lerini "doğal", "olağan", "meşru" gösteren bir dili, egemenlerin dilini çok iyi biliyorlar. Bu dille "laikliğe", "güzelliğe", "bilgiye" sahip oluyorlar. Bütün bunların "sahipliğini" ise bir tek şeye borçlular, emekçinin birikmiş, elkonmuş emeğine, artı değerine, sermayeye.

"Son derece şık giyinir, görüntüsüne özen gösterirdi. Güzelliklere aşıktı ve bu özelliğini yaşamsal düzeyde özenle korudu. Güzelliklere aşıktı ama insanların hastalığını satışa çıkartıyordu. Güzelliklere aşıktı ama TÜSİAD'ı kurdu, bu topraklarda hayatı çirkinleştirenlerin vurucu örgütünü... Güzelliklere aşıktı, gözleri kör olacak bir kadın onun yüzünden ağlıyordu.

Tekelciye methiye'den daha fazla tatsızlık aktarmak istemiyorum.

Okurken ben utanıyorum. Ama methiyeler bitmek bilmiyor. Bir çöküş döneminde, gerçekliğin tersyüz gösterilmesi üzerine kurulu, ulufe haketmek için seferber edilen methiye türünün başka örneklerine geçiyorum.

Tekellere methiye

Bu methiyeci daha cüretkar. İnsan gücü yağmacısı tekelleri bayağı bir dille güzelleştirirken... "Günümüzün önde gelen yayınevlerine bakalım: Çoğu 1980 sonrasında büyümüştür. Gelecekleri belirsizdir. 1940'ların Varlık Yayınları, yelpaze ve ciro düzeyinde aynı dönemin Gallimard'ı, Faber'i, Mondedori'si ile boy ölçüşebilecek cüssedeydi: Çeviri - telif programıyla bir devdi. Varlık eridi Avru-

pa'daki benzerleri tröstleşti, imparatorluklara dönüştüler oysa. Türkiye'de yayıncılık ekonomik anlamda serpilemedi." [4] Bir tekel memuru, "yayıncılık sorunları"na çözüm arıyor. Bize, neden "geçersiz" nitelemesini kullandığımızı soranlara bundan daha açık bir kanıt düşünemiyorum. Bizim "çarpı" çekmemizi ısrarla anlamayanlara bu yazıyı okumayı öneriyorum. İnsana çarpı çeken tekellerin körleştirici ideologları için kaygılanmak yerine belki insan için kaygılanırlar.

Dilden başlıyorum. Neden bayağı. Yukardaki aktarma bir kere daha okunsun. Yayınevlerinin "gelişmesini" niteleyen üç kavram var: "Cüssedeydi", "devdi", "serpilemedi". Her üç kavram da canlıyı niteleyen kavramlar. Enis Batur, canlıyı niteleyen kavramlarla şirketleri anlatıyor. Tam bu noktada egemen dil ortaya çıkıyor. Egemen dil, gerçekliği egemene göre kavratıcı dil, burada egemenin kurumlarım, şirketi, hayatın yapılarıyla özdeşleştiriyor. Hayatı yansıtan bu kavramlarla şirketleşme olumlu gösteriliyor. Tekelleşme "serpilme" olarak sunuluyor. "Serpilme" kavramı insanın, canlının gelişiminin olumlu niteliğidir. Bu kavramın bizde uyandırdığı duyusal etki de bu yöndedir.

Enis Batur'un, şirketi canlının sıfatlarıyla donatan bayağı dili, tekelleşmeyi de olumluyor. Sömürünün daha da pekiştirildiği bir kapitalist örgütlenme, Enis Batur'un, kitap yayıncılığının ideal gelişmesi için bize gösterdiği çözümdür. Tekelleşme, bir çözümdür, sermayenin çözümü, bu doğru. İşte, Enis Batur'un geçersizliği de, sermayenin çözümlerini güzelleştirmesinden çıkıyor. Ne yazıyor Enis Batur? "Çeviri-telif programıyla bir devdi Varlık, eridi. Avrupa'daki benzerleri tröstleşti, imparatorluklara dönüştüler oysa. Türkiye de yayıncılık ekonomik anlamda serpilemedi." "Tröst"leri ve "İmparatorluk"ları ideal gelişme diye yazıyor. Bu yazımdan daha açık bir geçersizlik olabilir mi? Tarihte kaç imparatorluk bütün geçerlilik iddiasına karşın çöküp gitti. İmparatorluklar geçerliliklerini göstermek için milyonlarca insanın canına kıydı. Tröstler de, geçersizdirler. Tarihi anlamda geçersizlikleri, bütünüyle insana karşı, insan yaratıcılığına karşı güç olarak örgütlenmelerinden çıkıyor. Roma İmparatorluğu, Osmanlı İmparatorluğu, Rus İmparatorlugu gibi, ITT İmparatorluğu da, Eczacıbaşı Holdingi de, Enis Batur'un patronunun tekeli de bir gün

---

[4] Enis Batur, Kitaplık, Aralık 1993, İstanbul.

çökeceklerdir. Çürüyen et, dökülen diş gibi.

Enis Batur'un tekellere methiyesini daha net ortaya çıkartmak için birkaç aktarmaya daha gerek var. "Bizde, herhangi bir ekonomi yasasıyla açıklanamayacak durum böylece doğuyor: Bütün sektör, başka kaynaklardan geçimini sağlamayı, göze almış insanların ürünlerine dayanıyor. Ekonomik anlamı bunca şüpheli bir ürün mala dönüşüyor ve o maldan bir pazar yaratılıyor. Bu pazarın, sektörün **normal** bir seyir tutturması beklenebilir mi?" Önce şunu söylemek gerekiyor. Enis Batur'un "herhangi bir ekonomi yasasıyla açıklanamayacak" dediği durum, tekelciliğin ekonomik yasalarından biri. Tekelcilik, üretimde, tüketimde ve ihtiyaçlarda gereklileri ve gereksizleri yeni baştan belirliyor. Tekelciliğin temel özelliği, toplumsal üretime hiçbir katkıda bulunmayan etkinlikler yaratması, öte yandan, toplumsal üretime katkısı olacak etkinlikleri önleyici engeller yaratmasıdır. Enis Batur, tekelciliği doğallaştırmak için, Türkiye'deki süreci çözümlemek yerine tekelci tembelliğiyle fantaziler uyduruyor. Türkiye'de yayıncılık hızla sermayeleşmiştir. Bugün, yayıncılıkta da, tekelleşen büyük yayınevleri ortaya çıkıyor. Bunlardan biri, doğrudan bir tekelci holdingin bankasının kurduğu yayınevi, Yapı Kredi Yayınları'dır. Enis Batur, yayıncılıktaki tekelleşmeyi hızlandıran bu yayınevinin müdürlerinden biridir ve tekellere methiyesini bu tekelci yayınevinin reklam dergisinde yazıyor. Şöyle bir hesap yapıyor: "250 sayfalık, 3000 adet basılmış bir kitabın ortalama fiyatı bugün 60.000 TL. Toplam baskı adeti ile üst fiyatı çarpınca ortaya 180 milyon liralık bir bütçe çıkıyor. Bu şöyle paylaşılıyor: Yayıncı 88,5 milyon, kitapçı 45 milyon, dağıtıcı 27 milyon, yazar 19,5 milyon (yaklaşık yüzde 12'lik bir pay ile), Devlet 2 milyon lira." Son derece açık bir durum var, "yayıncı" diyor Enis Batur, ekonomi politik diliyle yazmak gerekiyor, yayıncılık kapitalisti, yayıncılık tüccarıyla birlikte yazarın ürününü pay ediyorlar. Kitapçı ve devleti de unutmamalı. Yazara kala kala %12 kalıyor. Bu, bir saptamadır, ama kapitalist sistemin bakış açısının dışına çıkmayan bir saptama. Yazarın yaratımının metaya dönüşmesini reddetmek gerekiyor her şeyden önce. Biz bunu yapıyoruz. Bu sistem ne ölçüde geçerliyse, sanat eserinin, insan emeğinin metalaşmasını mutlaklaştıran da ölçüde geçerli. Yine de, şöyle bir değerlendirme insana yakın gelebilir: "Yazarın payı artırılsa. %12'den %50'ye

çıkarılsa." Sistemiçi de olsa, emekçiden, yazardan yana bir tutumdur. Bakalım örümcek okurunu nasıl avlıyor? "Yayıncının payı büyük görünüyor." Ne kadar dikkatli bir dil, "görünüyor". "Onun rizikolarını, emeğini yabana atmamak gerek." Enis Batur kapitaliste "emek" harcattırıyor. Gerçeklik böyle tersyüz ediliyor. Devam ediyor tekelci şarkısına. "İçinde yaşadığı vandal koşulları da. Yatırım yapıyor, kira ödüyor; makina alıyor, bakım yaptırıyor; elaman çalıştırıyor, sigorta ödüyor; kağıt, karton alıyor; basımevlerine, filimcilere, tasarımcılara ödemeleri var; (...)" Yayıncı için oturup ağlamak geliyor içinizden. Methiye acındırma olurken sınır tanımıyor. "Yayıncı" hem "yatırım yapıyor" hem de ayrıca "kira ödüyor", "eleman çalıştırıyor" vs. Hem "yatırım yapıyor", bu yetmiyor, hem "karton" hem de "kağıt" alıyor... İşi çok güç "yayıncının". Ama tekelci yazar için bunlar da yetmiyor olmalı ki, şöyle devam ediyor: "telif ücretlerini, yayın haklarını, tanıtım giderlerini unutmayalım." Aynen böyle yazıyor. Yukarda "180 milyonluk bütçe"den düştüğü "telif haklarını", kapitalisti haklı gösterme telaşıyla yeniden ödettiriyor "yayıncısına". Vah vah, iki kere "telif hakkı" ödeyen "yayıncı." Vah... Vah mağdur kapitalist vah... Vah tekellerin kurnaz ve telaşlı yazarı vah... Vah tekellerin yumuşak kalpli, bizden çarpısız ve üstatlarını geçerli gösteren yazılar bekleyen güdümlü okuru vah... Sizin bir şarkınız var, biliyorsunuz, yazdım: "Sermayecim kör et beni..."

Enis Batur methiyesinde duramıyor. "Parayı kolay döndürmüyor, hele böylesine enflasyonist bir ortamda. Arada, herşey katlamyor." Telif ücretinin ikiye katlandığı gibi olmalı... Tekellerin açık sözlü yazıcısı her şeyi açık açık yazıyor. Bağırıyor. "Ben sermayenin yazarıyım... Ben sermayeciyi haklı çıkartmak için av bekleyen bir örümceğim... Benim işim methiye... Ulufe için methiyeler düzerim kapitaliste..."

İnsanın yazarı, GEÇERSİZ ilan ediyor tekellerin yazarını. Bundan daha haklı bir şey olabilir mi? Sömürüyü savunanların geçersizliğinden daha açık ne olabilir. Gerçekleri tersyüz edenlere, asalaklığı doğru gösterenlere, biz, simgesel çarpılar çekiyoruz. İnsan, insanın yapacağı tarih, somut çarpısını çekecek. Bunu, eşitliğe, insani topluma giden yolda yürüyen insan yapacak.

Tekel körleştiricisine methiye

Enis Batur, "250 sayfalık, 3000 adet basılmış bir kitabın ortalama fiyatı 60.000 TL" diyor. Enis Batur'un memuru olduğu Yapı Kredi Yayınları'nın bastığı bir kitaba bakıyorum. 177 sayfa, fiyatı 75.000 TL. Enis Batur'un verdiği sayfadan daha az ve daha pahalı. Üstelik iki baskı yapan bir kitap, baskı sayısı da en az üç bin olmalı. Tekellerin yazarı, müdür olduğu yayınevinde, yazdığı fiyattan daha yüksek fiyatla metalaştırıyor kitabı. Neden?

Tekelleşme çözümlenmeden, kültür sanat alanında yaşanan süreçlerin doğru çözümlenemeyeceğini düşünüyorum. Bu çözümleme yapıldığında, tekel methiyecilerinin, tekelci sanat kurumlarının, tekelci methiye okurlarının nitelikleri daha doğru kavranacak.

Tekel üzerine yazılanlardan bir bölüm aktarıyorum: "Tek işletme söz konusu olduğu zaman, rekabet şartlarından tekel şartlarına geçiş beraberinde kârda bir artış getirir; bu ise gerçekte tekelin tüm amacı ve sonucudur. Fakat tekellerin ortaya çıkmasıyla toplumsal emek gücü tarafından yaratılan toplam değerde herhangi bir artış olmaz ve böylece tekelcilerin elde ettikleri aşırı kâr gerçekte toplumun diğer üyelerinin gelirlerinden yapılan değer aktarmaları niteliğindedir. Bu aşırı tekel kârı kimin cebinden çıkmaktadır?"[5] Türkiye'de yaşanan tekelleşmeden bu sorunun yanıtı çıkıyor. Emekçi sınıfların elde ettikleri, rekabetçi kapitalist koşullarda elde edebildiklerinin bir bölümü, tekellerin eline geçmiştir. Tekelleşme, kapitalist sistemin temelindeki asalaklığı, toplumun her zerresine yayar. Asalaklığın ideal ilişki haline getirildiği bir aşamayı anlatır. Tam bu noktada, toplumsal üretime katkıda bulunmadan, tekelleşmenin sağladığı pazar ve fiyat mekanizmasıyla elde edilen artıklar, asalaklığın ideolojik dayanaklarını kurmada, tekelci methiyecilere aktarılabilir.

Paul Sweezy tekelin israfçı, asalak niteliğini, yeni asalaklar yaratarak pekiştirdiğini yazıyor. "Emek üretkenliğinin artışı ve tekelci kapitalizm de dağıtım alanında bunun ortaya çıkarttığı oransız büyüme çok önemli toplumsal ve politik sonuçları olan bir gelişmedir. Endüstri bürokratlarının serbest meslek sahiplerinin, öğretmenlerin,

---

[5] Sweezy, Baran, Magdoff, Çağdaş Kapitalizmin Bunal ımı, s.48, Ankara, 1975.

devlet memurlarının ve benzerlerinin oluşturduğu ve merkezileşme ve yükselen hayat standartları sürecinde kaçınılmaz olarak ortaya çıkan "yeni orta sınıf", dağıtım faaliyetleri ile meşgul olanların büyük bir bölümünü oluşturan satıcılar, reklam ajanları, yöneticiler ve ücretliler ordusuyla daha da artmıştır. Nüfusun bu öğeleri göreli olarak daha iyi ücret alırlar ve öznel bir açıdan onları az veya çok kapitalist ve toprak ağası sınıflarına bağlayan bir yaşam standartmdan yararlanırlar."[6] Tekelcilik kârlardan bir bölümü yarattığı asalak kesime dağıtıyor. Reklamcılar gibi. Türkiye'de, seksenlerde birçok yazar reklamcı oldu, asalaklık mesleğine başladı. Reklamcılıktan fırsat buldukça, meta methiyesinden sistem, tekelci ve tekel methiyesine de eğildiler.

Onat Kutlar, reklamcıdır. Enis Batur, bir tekel yayınevinde artıktan maaş alan memurdur. Methiyeleri burdan çıkıyor.

"Kapitalizm altında bunların bir bölümü gelirlerini dolaylı veya dolaysız olarak artık değerden sağladıkları için, artık değerin azalması bunlara zarar verir, ve bu nedenle çıkarlarını hakim sınıfın çıkarlarına bağlayan nesnel bir bağ da vardır." Enis Batur bu nedenle yayıncıyı estetize eder. Artık artarsa, ona düşen de artacaktır. Bu nedenle, artık değerden pay alanlar sistemin gericiliğinin gönüllü askeri olurlar. Sweezy de yazıyor: "Yeni orta sınıf işçilerden ziyade kapitalistler için toplumsal ve politik bir destek sağlama eğilimindedir. Diğer bir deyişle, bu sınıfın üyeleri, kapitalist generallerin liderliğini derhal kabul eden bir ordu oluşturmaktadırlar."[7] İşte Onat Kutlar, işte Enis Batur, tekelci kapitalizmin eli kalemli ordu mensupları... Methiye yazmakta birbirleriyle yarışıyorlar. Sonuncu bir methiyeci kaldı, ama onun üzerinde uzun boylu durmaya değmez.

Yapı Kredi Bankası'nın reklam dergisi. Enis Batur kapitalist imparatorluğa methiye yazarken, o da, Enis Batur'a methiye yazıyor. Yazmasın da göreyim, tapon çevirilerini yoksa kim basacak?

Şöyle yazmış: "Pes doğrusu! Onca 'bilgisizlikle suçlasınlar, neleri bilmediğini(!) neredeyse büyüteçle arayıp mikroskoplar altında sergileme çabasına girsinler, neredeyse: 'Neden yazıyorsun' diye onca azarlasınlar, sen bütün bunlara rağmen kalk, Yazının Ucu diye, hem de tuğla kalınlığında bir deneme kitabı yayımla! Üstelik bununla da

---

[6] age, s. 58.
[7] age, s. 58.

yetinme, kitabın 381. sayfasında -evet tam, üçyüzseksenbirinci sayfasında- 'Yazınsal denemelerimin ilk cildini oluşturuyor Yazının Ucu; ikinci cildi E/BabilYazıları'nı bir iki yıl içinde yayına hazırlamayı umuyorum' diye bir de düşman çatlat!"[8] Ahmet Cemal, tekel methiyecisinin methiyecisi, yazısına böyle başlıyor. Arkasını okumaya gerek var mı? Yeni bir estetik katagori yaratıyor Ahmet Cemal, "tuğla gibi" kitap kategorisi. Bir de, patronundan, ne de olsa bir sömürü merkezi banka, ücretini çek olarak alıyor olmalı ki, çekteki rakamlandırma biçimini edebi bir biçim haline getiriyor. Sayfa numarasını rakamla yazmak yetmiyor olmalı, edebiyatı paralaştıranlara çok uygun bir estetik: "kitabın 381. sayfasında -evet tam üçyüzseksenbirinci sayfasında!" Telaşlanmayın Ahmet Cemal Bey, size inanıyoruz. Biz de tam sizin söylediğinizi anlatmaya çılışıyoruz, sizi GEÇERSİZ ilan ederken, çarpılarken. Çok doğru söylüyorsunuz. Tuğla gibi kitaplar yazıyorsunuz. Hem de bir tane değil, onlarca, yüzlerce, binlerce cilt. Sizin tuğla ciltlerinizle, tekelci sistemin hapishanesi örülüyor. Çok başarılısınız... İnsana hapishaneler inşa etmekte, tuğla gibi kitaplar yazmakta üstünüze yok...

Bütün hapishaneler bir gün yıkılır. Tekellerle birlikte tekel methiyecileri ve hapishane tuğlaları insanlığın acılı tarihinin müzelerine kaldırılır bir gün....

Yeni İnsan / Şubat 1994, Sayı: 22

---

[8] Ahmet Cemal, Kitaplık, aynı sayı.

Gül olan toprak, Christoph Caudwell'in anlatımı.
Doğanın diyalektik bir gelişmeyle aynı maddelerden yeni bir nitelik yaratmasını anlatıyor.
Toprak gül oluyor. Toprak ağaç oluyor.
İnsan ağaçtan kağıt yapıyor. Yazar dilden eser yaratıyor. Dizgici harflerden yazı oluşturuyor. Ressam boyalardan kitap kapağı yaratıyor. Matbaa işçisi bütün bunlardan kitap yapıyor.
Nitelikler bir araya getiriliyor ve yeni nitelikler ortaya çıkıyor. Toprak gül oluyor. Toprak ve insan kitap oluyor.
Peki bu topraklarda nasıl kitap, nasıl edebiyat oluyor? Tekellerin düzeninde eleştiri kimin içindir?
Eleştiri eşitlikçi, özgür ve ortakçı toplumun kavgasını veren insan için gerekiyor. Bu kitaptaki eleştirilerin kişiler ve edebiyat olgularından öte, belirli edebi eğilimlerin ortaya konması, anlaşılması için ipucu olmasını diliyorum. Çünkü önemli olan eleştirel bilinci oluşturan yöntemin kavranmasıdır. Gerçekliğe eleştirel bakabilmenin kavramsal araçlarının edinilmesidir.
Bu kitaptaki eleştirilerde, tek tek yazarların ve yapıtlarının eleştirisinden yola çıkarak burjuva edebiyatının niteliklerinin ve temel eğilimlerinin çözümlenmesine çalışılıyor.
Edebiyat eleştirisi, egemen sınıfın edebiyattaki kuşatmasında uyuşturduğu okur için de gerekiyor. Eleştirinin tartışmaya dönüşmemesi ve suskunlukla karşılanması tekelli sistemin niteliğinden çıkıyor. Bugünün egemen edebiyatı gücünü, eleştirinin sorgulayıcılığından geçmiş estetik niteliklerinden değil, alternatifine hayat alanı bırakmayan tekelci kültür örgütlenmesinden çıkarıyor. Estetik sorunlar ve gereksinimlerin yerini pazara sürülen eserin değişim değeri alıyor.
Bu kitaptaki eleştirilerde edebiyat eserine, bugünün dünyasında yüklenen bu pazar malı niteliğinin yolaçtığı tahribatla birlikte, yazar, edebiyat eseri, okuyucu üçlüsünün bütünlüğü gözönüne alınarak yaklaşıldı.

ISBN: 975 - 7244 - 79 - 8
9 789757 244790
TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM YAYINLARI